



# من احدى الزوايا العيد الأكبر

يحيى حقى



بأسنانه وأظافره لنحت صخر وشقه ، وكان من العسير على كثيرين - رغم استماعهم لشرح مسهب وتفسير طويل وإحصائيات فلكية - أن يتبينوا من نشأة الأسماء وسواها كيف تكون صورة المولود حين يخرج للحياة .

فى ١٥ مايو/مايو المتحول الفكرة والأرقام والخطوط والعمل الشاق والعزم والإرادة الى انجاز محقق مائل أمامنا تراه العيون فنحسبه لشدة الدهشة انه وليد يومه ، فحلاوة النصر قد تنسى ما سبقها من قتال مرير .

فى ١٥ مايو يتم تحويل النيل عن مجراه العتيق الى مجرى جديد شق له داخل انفاق فى قلب الجبل ، يا لها من معجزة ! لأن هذا النهر ليس كغيره من الأنهار ، لم يكن جريان مائه منذ عرفناه الا جريان تاريخنا واتصاله ، الا جريان الدم فى عروق بلدنا ، مصر هى ابنته وحبيبته ، لولاه لما كانت .. لولاهما ارتفع الى مصاف الآلهة ولبقى نهرا من الدعاء كانت من قبل لاطالبه الا بشيء واحد : هو الوفاء ، وفاء النيل عيد ، عوف أئليه .. تحتفل الأمة بقياس مائه ، وتنطلق الزغاريد عند استقبال الحيفضان الجافة لأول خيط من عبابه ، لم تعرف مصر المجاعة الا حين تدلل وبخل وتختلف

بعد عشرة أيام من صدور هذا العدد سيشرق على الوطن فجر عيد ليس كمثلته عيد آخر ، مستبادل التهاني - مع أصحاب الأغراب مما - الأكف تنطق فى حرارة المصافحة بالود والحببة ، العيون تلمع بالفرح ، القلوب تتعق بمائلة تجمع بين الثقة والفخر والتطلع للمستقبل وتقديم الحمد والشكر للمولى سبحانه على جزيل نعمته .

فكرة قائد عبقرى بدت أول الأمر كأنها حلم بعيد المنال ، تحولت الى ارقام وخطوط على ورق أزرق ، ثم الى عمل متصل صابر على الارهاق فى أشق الظروف ، التخلق ينمو شيئا فشيئا من الإبهام الى الوضوح ، لم يبق فى مصر انسان لم يتتبع هذا النمو بلهفة ، بل سرت هذه اللهفة الى كل ضيف جاء زائرا فنحس ان العالم كله يرقب معنا ما نرقب .

كل مرحلة تمثل مغالبة قوى هائلة بعزم جبار وأرادة لا تلبى ولا تعرف الهزيمة ، التصميم على التنفيذ فى وجه كل الصعاب ، من مادة وبشر ، من علم وتكنيك ، التصميم على النجاح ، مهما كان الثمن ، مهما كان الجهد ، كأنما انشقت عن ضمير مصر عملاق لا يعمل يديه فحسب بل أيضا

وفاؤه ، من أجل هذا الوفاء غفرت له مبله أحيانا الى العنف والمعاقبة ، ينتلع الجزر ، يهد الجسور ، يقطع الارض من شاطئ ليلقيها على شاطئ آخر ، لم تكن تصيب من مائه الا ما يجوده به عليها ، لا حيلة لها في منعه من اهدار أغلب كنوزه في البحر - وكان من العجيب أن بعض القرى لا تروى عطشها أيام التحاريق الا بشق الأنفس ويجهد شديد ، فلا تشرب ان وجدت الماء الا ماء متخلقا في حفرات من الفيضان السابق .

أما اليوم فستطالبه على الوفاء بالطاعة ، آن الألوان لأن يقطع هذا الجواد الاصيل عن جموحه ، ويتقبل اللجام بين فكليه لئلا يبدد نفعه مباء ، ولا عليه ، فان استثناسه سيزيد من قدره عندنا ومن عرفانا بجميله ، يكفيه أن سيفارق وادي النيل شبح الجذب والمجاعة والفقر وأن العود الأخضر سينبت في أرض شاسعة بقيت الى اليوم جرداء .

سترقب السد يوم ١٥ مايو بعيون تترقق فيها الدموع من شدة الفرح ، لعل من بينها دمعة مسكوبة تحنانا للنوبة التي قدمت كعادتها عن طيب خاطر هذا الغداء بالنفس ، كان لابد منه لكي يعم الخير الوادي كله ، شمالا في مصر ، وجنوبا في السودان سيظل محياها مانلا في قلوبنا ، واعتز الأنا بجلها غير منتقص ، من حسن الحظ أن وسائل العلم الحديث أمانتنا على التقاذ آثارها لنظل نأخذ على مجدها القديم .. ستجد النوبة في مقرها الجديد عزاءها ، انه يعين على تجميع الاسرة بعد تشتت : الرجال في العاصمة ، النساء والاطفال في القرية ، أما اليوم فما هي ذى أرض خصبة توهب لهم ، من عمل أيديهم أيضا سينبت محصول جديد وفير .

\*\*\*

ما أبلغ الأثار المعنوية والمادية المترتبة على بناء السد ، ازدياد الثقة بالنفس ، والخبرة بالعلوم الحديثة ، انفساح المجال لتفتح مواءم وكفايات عديدة ، توفر عمالات جديدة ، ازدياد مساحة

الأرض المنزرعة لتواجه نمو السكان ، سريان الكهرباء في الوادي : سوء يقضى على الغلام وآفاته وقوة تحرك المصانع الجديدة التي ستنبثق كالزهور البرية ، ستحول مصر من بلد زراعي متخلف الى بلد صناعي متقدم تزدهر حضارته وثقافته ، مركز النقل لن يبقى متشبثا بالعاصمة ، كأنها رأس ضخم على جسم نحيل ، بل سينساب قدر كبير من النشاط بين الشمال وأقصى الجنوب فيشقى الصعيد ويوقظه من سباته وتلين خشونته

وان كانت القيمة الكبرى للسد العالي هي أنه عزم واردة وتقسيم من شعب حر متوثب يتطلع في عزة وكبرياء الى تحقيق آمال الملايين من ابنائه في رفع مستوى المعيشة والانطلاق للانضمام لركب الحضارة الحديثة فانه يمثل أيضا العمل العظيم الذي تتجمع عليه وحدة الأمة ، زالت من حوله الفروق بين الطبقات ، الوزير والمهندس والعامل يقتسمون شرفا واحدا لان عاطفة متقدة واحدة هي التي ربطت بينهم ، أتمنى أن يعد مسجل ذهبي بأسماء كل من عملوا في السد لئلا ياكلها النسيان فان دينهم علينا سيظل مطوقا لاعناقنا جيلا بعد جيل .

ال مصر تثبت للعالم أنها تبني للرخاء والسلام ، للعلماء لا للجهلاء ، وحين نقف امام السد يوم ١٥ مايو لن نملك أنفسنا من أن نناجيه قائلين : شكرا لك ، بفضلك أمدنا القنصة ، ومن أجلك ردونا العدوان .

والجنة تشارك السيد الرئيس جمال عبدالناصر فرحته بهذا العيد الأكبر وتقدم أذكى تحية الى ضيوفه الكبار الذين سيشاركوننا الاحتفال وفي مقدمتهم السيد نيكيتا خروشوف ، اننا لن ننسى فضل بلاده في معاونتنا على بناء السد ، سيقف الجميع أمام ثمرة طيبة رائحة للتعاون الدولي في سبيل السلم .

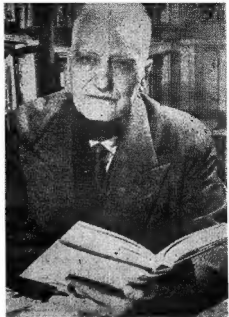


# العقاد

## كما عرفت

بصام:

الدكتور زكي نجيب محمود



المنطوية التي كانت - وما تزال - شائعة ، مثل فلسفتي هيجل وبرجسون ، فكانما جاء هذا القول منه مخيبا لرجائنا - ونحن بعد شباب شاطم في صحبات الوهم ، يخلط بين الفكرة وتطبيقها ، ويحسب أن ما يدركه العقل من معاني التسامي قمين أن يخرج الإرادة الشائرة الفائرة بين ليلة ونهار - من عالم الأذهان إلى عالم الأعيان ، فقصدت يومئذ إلى العقاد في الجريدة التي كان يحرق فيها ، ولعلها كانت جريدة البلاغ ، وكان اليوم يوما ضاحيا من فصل الشتاء ، ترى ماذا كان يضطرب في صدري عندئذ من خواطر ومن مشاعر ؟ ذهبت حقا لأناقشه الحساب في فكرته تلك التي خيبت رجائي العالم ؟ أم اتخذت من تلك الفكرة ذريعة أقابل بها ذلك العملاق ؟ .. دخلت بهو البناء وسألت عن الرجل أين يكون ، فقصدت إلى غرفته ، وإذا هي غرفة مفتوحة الباب ، ليس فيها إلا منضدة بسيطة : فهي مسطح خشبي على قوائم ، واليها جلس العقاد على مقعد بسيط . جلس مديد الجذع مديد الساقين ، ذراعاه مبسوطتان على المنضدة ، ليس أمامه ورقة ، ولا إلى جواره كتاب ، الغرفة عارية الأرض عارية الجدران خلو من الأثاث ، فهانذا وأنا أتعثر بخطاى عند بابها لا أرى إلا هذا الرجل يجلس وحده .. هذا - إذن - هو العقاد ، إذن لي بالدخول ، وأمر لي بمقعد فجلست بجواره لأبدأ بتقديم نفسي ، ثم لم ألبث أن عرضت عليه قضيتي في لفظ متلعثم النطق لكنه واضح المعنى ، قلت : قرأنا مقالاتك الأخيرة ،

تاريخ الفكر هو نفسه تاريخ المفكرين ، فإذا قيل « تاريخ الفكر العربي في نصف القرن الأخير » ، كان المراد سفوة من الأمة ، وكان العقاد بين هؤلاء الأئمة أماما .

ولقد لقيت العقاد أول ما لقيته مشكلا خمسة وثلاثين عاما أو نحوها ، ولقيته آخر ما لقيته في آخر اسبوع من شهر يناير هذا العام ( ١٩٦٤ ) ، ولم تكن أعلم في هذا اللقاء الأخير ، أن قد بقي له في زمرة الأحياء أربعون يوما ، كان اللقاء الأول أيام الطلب في المرحلة الجامعية ، وكان العقاد عندئذ قد دنا من عامه الأربعين ، يملأ دنيا الثقافة بحضوره ، فلا تغض عنه عين ولا تستطيع ، ولا تصم من دونه أذن ، وهيهات لها ، فسواء أقبل عليه القارئون أم ادبروا ، أيده الكتاتيون أم عارضوا ، فهو هناك يملأ عليهم دنياهم بحضوره ملء العين ملء الأذن ، ولقد كانت مشربيات هذه القرن في تاريخنا الفكري عشرينا من سنين ، صخبتي خلاله أرضنا بجلبة المعارك الفكرية الحادة العنيفة ، وكنا نحن الطلاب عندئذ مشدودى الأبصار موزعى الأسماع بين أصوات القادة في تلك المعارك الدائرة ، حتى جاء يوم قرأنا للعقاد فيه مقالة يقول فيها أن الكمال لا يتحقق له وجود إلا في الأذهان ، وأن مهمة هذه الفكرة إذا ما ارتسمت في أذهان الناس صورتها ، هي أن تهديهم في طريق السير حتى لا يضلوا سواء السبيل ، وهو قول ربما كان متأثرا فيه بالفلسفات

وذلك لأن شخصيته نفسها فيها صلاية الجرائيت  
الذي كان له - في صباه - مغذى ومراحا وهو في  
بلده أسوان \*

اننى عندما انتقلت - فى تلك السنين - من عالم  
المنطوطى بنظراته وعبراته وحافظ بليالى سطيحه  
وإوساله ، وجيران بأجنته المتكثرة أقول عندما  
انتقلت عندهن من ذلك العالم الى عالم العقائد  
بمطالعته ، ومراجعاته ، وساعاته بين الكتب ، فقد  
انتقلت من ميوعة المواقف الى صلاية العقل ، من  
القلب الهش الرقيق الى الرأس الصلب العنيد ،  
فأحسست نضجا فكريا ينمو معى ويزداد فى خطوات  
سريعة ، كلما قرأت للعقاد مقالا أو قصيدة ، وكنت  
- آنا بعد آن - كلما قرأت له شيئا ، أحاول لقائه ،  
كأننى أردت أن أطابق الصورة على أصلها ، فإذا  
الأصل الحى والصورة المطبوعة على الورق شبيهان

متطابقان ، وما أزال أذكر هذا الخاطر يخطر لى  
عندئذ ، وأنا أزوره بعد قرأته لقصيدته العجيبة  
الفريدة فى تاريخ الأدب العربى كله ، قصيدة  
« مرجعة شيطان » ، أردت عندئذ أن أملا البصر  
بصورة الرجل الذى كتب هذه القصيدة الطويلة  
بترجم فيها للشيطان فيوقفه موقف القدرة والعناد ،  
لا كما فعل ملتون فى فردوسه المفقود ، ولا كما فعل  
أى شاعر آخر على طول التاريخ الأدبى من أوله الى  
آخره ، فهاجعا زراية بالإنسان ليس بعدما زراية ،  
وأعلاء وتمجيد للفن ليس وراءه أعلاء وتمجيد، ولماذا  
لا يزرى بالإنسان وقد شنّها على نفسه حربا هوجاء  
فى الحرب العالمية الأولى . التى ما كادت تبلغ خراب  
خناهما ويبابه ، حتى كتب العقاد هذه القصيدة كأنما  
هى لفحة من نار الحرب وغيمة من دخانها ، وأنه  
لجدير هنا بالذكر أنه لم تمض بعد ذلك إلا سنوات  
قلائل حتى ظهرت فى الانجليزية أخت لها ، تنتمى  
معه الى أسرة من الشعر واحدة ، وأعنى بها قصيدة  
البيوت « الأرض اليباب » \*

وفى قصيدة العقاد يقول الخالق لمخلوقه  
الشيطانى اذ يطوح به من السماء الى الأرض : اذهب  
وكن محنة للأبرياء ، فاضلل من الناس من تشاء ،  
وستكون الجحيم مأواك ومأواه ، فهوى الشيطان على  
الأرض صفر الراحتين ، خاوى الزاد ، فأين يعضى  
ورحاب الأرض واسعة ؟ ان رسالته هى أن يبيد  
للشعر بلوره ، وليست الجيرة هى : أين يجسد  
التربة صالحة لبذر هذه البذور ، كلا ، فلا حيرة فى

أفكون معناها ان يباس الإنسان على مدى الدهر من  
بلوغ الكمال ؟ فقال : وهل يتحقق الكمال لله نفسه  
إلا فى الأبد ، حتى تريده أنت أن يتحقق للإنسان  
فى مسار الزمن ؟ فلم يكذب على سمعى هذه  
الطفلة النارية ، التى لم يكن لى بأمثالها عهد ، حتى  
زاع بصرى فى ذهول معا أسمع ، فألته فى تمتمة :  
كيف ذلك ، وهل يجوز . ؟ فقاطعتى بحدة الغاضب  
- التى لازمته طوال السنين كلما أحس معاوضة لا  
يرتضيها - فاطعتى بحدة الغاضب ، قائلا : « ما هذا  
الذى هو عندك لا يجوز ؟ ان الله لو تحقق له الكمال  
منذ الأزل ، لأكفى بداته واستقر وما خلق الخلق ،  
الذى خلق ، فكماله انما يكون فى آخر الأبد لا فى  
أول الأزل ، فى نهاية الشوط لا فى بدايته ... »  
فتولنتى لحظة صمت ، صافحته بعدها وخرجت من  
عنده أشد ياسا منى حين دخلت ، لكن يأس الدخول  
كان صادرا عن سطحية وسذاجة ، وأما يأس  
الخروج فكان حافزا إياى على صحو ويقظة ، ولقد  
يعود الباحث الشاك آخر الأمر الى الايمان بما كان قد  
شك فيه بادية ذى بدء ، لكنها عندئذ تكون صودة  
اليقظ الواسع ، وهذا هو نفسه ما حدث لامامنا  
القرالى ، وهو كذلك ما حدث لبريكات ، ثم هو ما  
حدث آخر الأمر للعقاد .

لقد كنت قبل ذلك اليوم أتابع العقاد كتابيا ،  
فأصبحت بعد ذلك اليوم الإقية أنشأتا ، وهم يقولون  
أن الأسلوب ينم عن صاحبه ، وأن هذا القول ليصدق  
على العقاد أكثر مما يصدق على أى كاتب آخر ، فقد  
كانت طريقته فى التفكير وفى الكتابة هى نفسها  
طريقته فى الحياة ، اللهم الا جانبيا واحدا ، رأيته  
يتمثل فيه انسانا ولا يتمثل فيه كتابا الا بقدر  
ضئيل ، وذلك هو جانب الفكاهة والمرح . . . اقرأ  
العقاد تجد فى كتابته الصلاية والمتانة والجدة ،  
وهكذا كان العقاد انسانا : صلاية فى الخلق ، ومتانة  
فى بناء الشخصية وجد فى تناول الامور ، اقراء تجد  
أنفة وشموخا وارتفاعا عن الصغائر ، وكذلك كان  
العقاد انسانا : ترفع عن الرياء ، فما رأيته مرة  
واحدة يتزلف الى صاحب منصب أو جاءه أو ثراء ،  
انه لا يمالئ قراءه ، انه يكتب لهم ما يحب هو أن  
يكتبه لا ما يحبون هم أن يقرأوا ، انه رجل اذا لم  
يكن له ما يريد أبى أن يريد ما يكون ، هكذا كان  
العقاد الكاتب والعقاد الإنسان : عبارته تجيء  
مسبوكة اللفظ سبكلا لا يدع فراغا بين لفظة ولفظة

لي وأنا هناك أن طلبت مني جامعة لندن أن أشترك في برنامج أعدته تحت عنوان « العالم العربي اليوم » - كان ذلك سنة ١٩٤٦ - وأرادت بهذا البرنامج أن تقدم صورة واقية عن العالم العربي لمن شاء أن يعلم العلم من مصادره ، واختير لي موضوع الأدب العربي المعاصر كما يتمثل في رجل اختصاره ، فاخترت « العقاد الشاعر » لأنني رأيت في شعره خلاصة للثورة العربية بشئ معانيها ، ففيه ثورة فنيصة كبرى ، كما أن فيه ثورة فكرية جارفة ، وقد حرصت على أن أقدم للسامعين ترجمة شعرية لمختارات من شعر العقاد ، وفي مقدمة المختارات جزء من قصيدته الكبرى « ترجمة شيطان » ، وأحمد الله أن شق هذا الشعر العربي المترجم طريقه - بغير جلبة ولا عناء - إلى المجالات الأدبية في إنجلترا أولا ثم في أمريكا ، فكان شاهدا لي ومن شاء أن يشهد أننا مع العقاد بازاء شاعر عظيم ، يحتفظ بقيمته في الترجمة أمام أعين النقاد .

وسمع العقاد بالمحاضرة وبالترجمة ، فما كنت أعود إلى مصر عام ١٩٤٧ حتى التقينا بدعوة من صديقه وصديقي المرحوم الدكتور شفيق العاصي - وكان عميدا للدراسة الفلسفية في وزارة التربية والتعليم - التقينا في سهرة طويلة امتدت من ساعة الغروب إلى ما بعد منتصف الليل ، وكانت تلك الجلسة فاضلا بين عهدين في علاقتي بالعقاد ، فقد كنت قبلها أتبع وأسمع ، وأصبحت بعدها أصاحب وأعارض في ود الصديقين ، ذلك أن اختلافات بعيدة المدى أخذت تباعد بين رأيي ورأيه في كثير من مواضع الرأي ، ففي تلك الأمسية الأولى دار الحديث من أول الجلسة إلى آخرها حول رأيه في الفلسفة التأملية ، ورأيي ، لأنني كنت قد رسوت بمراكبي في خضم الفلسفة على شاطئ ارتضيته مطبنا وما أزال ارتضيه ، وهو رأي مؤداه أن نرفض - من الوجهة العلمية العقلية - كل عبارة ترد في الفاظها لفظة لا تشير إلى معنى في عالم الحس والتجربة ، وأنه لن حق الأدب والفن أن يحتضن أمثال هذه العبارة ، وأما العلم والعقل فلا شأن لهما بها ، وأما العقاد الذي كان بدوره قد استقر إلى آخر يوم في حياته على رأي آخر ، هو رأي الفلاسفة العقلانيين الذين يقبلون المفاهيم الذهنية حتى ولو لم يقابلها في عالم التجربة الحسية معنى قريب إلى عين الانسنان ويده .. جادلني جدالا وجادته ، واستشهد بكل ما يستشهد

ذلك : لأن الأرض صالحة ليدوره أينما ألقاها ، وإنما الحيرة هي : أي اصقاع الأرض يبدأ بها سيرته ؟ وما هو إلا أن سخر الشيطان من نفسه ومن رسالته التي هبط الأرض من أجلها ، لما رآه من تفاهة الإنسان وضلآته ، وسرعان ما فكر في مكيده سهلة ألقاها فأصابته ، وما مكيده تلك إلا أن يوهم الناس بشئ من صنعه ، يطلق عليه اسم « الحق » ثم يقدف به فيهم ويأوى إلى الراحة ، فما حاجته الآن إلى سعي ونشاط ؟ إن هذا « الحق » الغلاب سيكفيه مؤونة التضييل الذي جاء من أجله ، وصدقت فراسته . فمن أجل « الحق » الموهوم دبت الخصومة بين الأصدقاء ، وبات « الحق » سلاحا لكل من أراد سلاحا ، أيريد الخبيث أن يستر خبيثه عن الناس ؟ إذن فليس حقا ، أيريد الضعيف أن يلتبس بالمعاذير لضعفه ؟ إذن فليقل أنه ابتغاء وجه « الحق » قد زهد في الكفاح ، أيريد المعتدي أن يسوغ اعتداه حتى ينزل سيفه على رقاب الناس بردا وسلاما لأن من أجل « الحق » ما سل الحسام ، نعم إنه هو هذا « الحق » الذي جهل حقيقته الجاهلون ، وراحوا يشددونه فضلوا ، وهو نفسه « الحق » الذي ابتغاه الحكماء ، فلما استعصى عليهم حسبه سرا فقال أن يبلغه البشر ، لك ما أعجبه من فتح شيطاني فطبع فهذا عيد مستدل ، يقال له إن أدلاله هو « حق » لسيدته ، وهذا سيد مفتر طافية يغني أن قوله هذه مستمدة كلها من « الحق » الذي يؤيده ، فإذا أزلت عن عينيك الفسادة لترى هذا « الحق » وجهها لوجه وعينا لعين ، فماذا ترى سوى طعام يلهث في سبيله البطن الجائع ، وماوى يلوذ به الخائف ، وذهب يخطف الأنظار ببريقه ، فلو شمع الجائع وأمن الخائف ومات صاحب الذهب ، لاختفى من الوجود شئ يسمى « الحق » وما هو إلا تلك المطامع الحيوانية الدنيا ..

إلى مثل هذا الجو الفكري العنيف الصارم عند العقاد ، في نشره وفي شعره ، خرجنا من ليونة العواطف ومن خلاء اللفظ إلا من رنين زائف ، وهكذا أخذت أقرأ للكاتب مرة والتقي بالإنسان مرة ، وفي كل مرة كنت أجد الإنسان في أحاديثه هو نفسه الكاتب الناثر والشاعر الناظم ، قوة وصلابة وعمقا وارتفاعا ..

وسافرت إلى إنجلترا للدراسة أبان الحرب العالمية الثانية ، فالتقيت عن العقاد بضع سنين ، حتى حدث

به العقلانيون من حجج يستمدونها من التفكير الرياضي الذي يصدق في الأدعان بغير ما شاهد من تجربة الحواس ، ورددت عليه بكل ما يرد به للتجريبين العلميون الذين أصبحت منذ ذلك العهد واحدا منهم ، وانتهت الجلسة - كما تنتهي عادة جلسات المحاورات الفكرية - فلا أقتنع ولا أقتعه ، لكننا ارتبطنا منذ تلك اللحظة بصداقة فكرية وثيقة المعرى .

ومضت بعد ذلك ثلاثة أشهر ، فأخرجت كتابي « جنة العيب » وفيه مجموعة من مقالات أدبية ، أراد لي الفرور العابت وقتئذ أن أزع لها في مقدمة الكتاب أن هذا وحده - دون سواء - هو نموذج المقالة الأدبية ، اننى ليست بحثا ولا تحليلا ولا حججا فيه هجوم او دفاع ، وإنما هي مقالات أدبية بالمعنى الذي أراد ارباب هذا الطراز الأدبي من أمثال : مونتيني - واديسون - وستيل ، وأما ما تجرى به أقلام كتابنا - هكذا زعمت عندئذ - فهو أقرب الى فصول تكتب في مؤلفات ذوات موضوعات قد يكون لها أكبر النفع في توضيح الأفكار وتقديم وجهات النظر ، لكنها شيء والأدب شيء آخر ، لأن الكتابة أما مصيرة من حالة نفسية ، وأما هي أي شيء - يريد لها إلا أن تكون أدبا . فكتب العقاد مقالة في مجلة الرسالة بعنوان « جهنم الحضيف » يرد بها - أولا - على هذا التعمت الذي لا تبرره شواهد التاريخ الأدبي ، ويشيد - ثانيا - بالطابع الأدبي الذي وجده في كتابي ، غير أنه اقترح أن يكون عنوانه « جهنم الحضيف » بدلا من « جنة العيب » والمعنى المقصود واحد في الحالتين ، لأنني تصورت الراضي حين حياتنا عندئذ عيبا يعيش في جنة موهومة ، وأراد العقاد أن تصور تلك الحياة جهنما للحضيف .

ومضت بعد ذلك سنتان أو ثلاث ، وصدر لي كتاب المنطق الوضعي ، الذي أردت له أن يضع الأساس للمذهب الفلسفي الذي أخذت به ، فلم يفوت العقاد هذه الفرصة ، ليرد فيها على اتجاه فكري يعارضه ، ونشر مقالا يشيد فيه بالكتاب من حيث هو ، إشادة ربما أسرف فيها فضلا منه ، لكنه عقب عليها بهجمة عنيفة ضد المذهب المروض ، لأنه مذهب يتناقض وقتته الفلسفية مناقضة تامة ، إذ العقاد عندئذ كان قد استقر قراره على ما يسمونه في الفلسفة بالمذهب العقلاني ، الذي يريد أن يركن في بناء العلم على بداهة العقل ، على حين أننا بعد حين نريد أن نرد

العقل نفسه الى شواهد الحس ، فما يحس قبلناه في مجال العلوم ، وما لا يحس ، أحلناه على مجال آخر من المجالات الكثيرة التي يعتمد فيها الانسان على وجدانه .

ولست أدري اليوم لماذا آثرت يومئذ ألا أورد عليه في الصحف ، مقالة بمقالة ، وفضلت أن أجري النقاش في جلسة خاصة بيني وبينه في منزله ، ولم يطل نقاشنا هذه المرة لأننا وجدنا أننا نبدي ونعيد ما سبق لنا أن تبادلناه في أمسية اللقساء الأولى ، وظل على رأيه وظلمت .

وحدث سنة ١٩٥٦ أن أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - ثم أضيفت اليها بعد حين العلوم الاجتماعية - وعين العقاد عضوا فيه ، وجعل مقررا للجنة الشعر ، التي كنت أحد أعضائها ، ومنذ ذلك التاريخ اطرده لقائنا يوم الثلاثاء من كل اسبوع تقريبا ، وفي هذه اللقاءات الأسبوعية المتكررة عرفت العقاد الانسان على حقيقته ، فقد كان لقائنا قبل ذلك دائما على فكرة تناقض ، وأما الآن فقد أصبح اللقاء قطعة من الطبيعة الحية ، فيها الجد وفيها المزاح ، وفيها القوة وفيها الضعف ، فيها القسوة وفيها العطف ، واختصارا فقد رأيت الرجل رؤية تفهم منه السلط كما تشهد الأعماق .

رأيت العقاد الذي يذهلك بحضور بديته وبشدة حافظته ، فانما هو موسوعة متشورة بين يديه ، نعم أن كل قارئ له ليدرك فيه هذا الأفق الواسع الملم الشامل ، لكن قراءه قد يحسبون أنه حين يتنوع هكذا في معارفه فانما يرجع في ذلك الى المراجع الكثيرة في مكتبته الضخمة ، ولا يعلمون أن له من الحافظة الامينة الناهية ما يدهم بها يشاء من معرفة في أي وقت شاء ، ولو صدق هذا في شتى صنوف العلم مرة ، فهو صادق ألف ألف مرة اذا ما كان الموضوع المثار خاصا باللغة العربية وآدابها ، فما هي اللفظة الواحدة التي لا يرد لها الى أصولها ، ولا يشق لك مشتقاتها ولا يضغط لك رسمها ، ولا يعطيك ظلالا معانيها عفو ساعته ؟ وما هو بيت الشعر الواحد الذي تطلب نسبته الصحيحة ولا ينسبه لك على اثر سؤالك ؟ أين هو الموقف الواحد الذي يعرض لنا ونريد أن نعرف فيه هل الأمر الغنائي يجوز في اللغة أو لا يجوز ، دون أن يكون للعقاد فيه الرأي الحاسم السريع ؟

بعض ، وجدنا عجبا ، اذ وجدنا ان ترتيب الاسماء  
فى قوائم اللجان كلها متطابق ، الا استثناء واحدا ،  
هو الاسم الذى وضعناه نحن فى رأس قائمتنا ، ولو  
حذف ، كانت كل قائمة ككل قائمة أخرى بغير  
اختلاف ، لكن هذا الاتفاق العجيب فى رأى الدوقى  
سرعان ما زالت عنا دهشته ، ليدور النقاش حول أمر  
آخر أهم وأخطر ، وهو : هل يقبل الشعر اذا تخلى  
الشاعر عن تقاليد هذا الفن الأدبى الموروثة على  
السنين ، من وزن وقافية ؟ ها هنا امتد بنا النقاش  
ساعات طويلا ، وموقف العقاد من رفض هذا الشعر  
السائب ، صلب ، لا يلين ، وحجته انه اذا كان لكل  
لعبة قواعدا التى لا تجوز بغيرها ، فلا يكون للفن  
قواعده ؟ ثم ما عيب النثر الفنى اذا ما الحق هؤلاء  
الناثرون أنفسهم به ؟ ... وآخر ما وصلت اليه  
مناقشتنا من نتائج فيها التحوط والتسامح ، هو  
ان نقرر ان معيار القبول والرفض انما يكون الجودة  
وعدم الجودة الفنية دون ان تشترط شيئا أكثر من  
ذلك ، وقبل العقاد ذلك ، لكنه ظل قارئا لا يجد  
الحالة الواحدة التى نطبقه عليها ، فكلمنا وردت الى  
اللجنة قصيدة من الشعر الحديث ، قوت اللجنة ان  
نحال الى لجنة النثر لعدم اختصاصها به بالنظر  
فيها ، ولقد اشتدت الحملات الصحفية على العقاد ،  
في موقفه هذا - ومن وراء لجنة الشعر - لكنه لم  
يكن هو الرجل الذى يعا بمثل تلك الحملات  
القلبية ، لأنه تمودها حتى أصبحت جزءا من حياته  
التي لم يكن يعيش بغيرها ، ولقد بلغ من موقفه هذا  
فى صد موجة الشعر السائب - هكذا كان يسميه  
- ذروة التطرف ، حين عرضت على لجنة تحكيم  
شكلت ذات عام للنظر فيما يستحق نيل جائزة  
الدولة فى الشعر ، كان هو مقررها وكنت أحد  
اعضاؤها ، فنشأت مشكلة ، هي أن ديوانا تقدم بين  
غيره من دواوين ، والدويان من الشعر الموزون  
المقفى ، لكن صاحبه قدم الديوان بمقدمة يقول فيها  
انه لم يعد ينظم على نهج التقليد ، وأنه أول من لا يرضى  
عن قصائد هذا الديوان ، ولو قال الشعر الآن لما قاله  
الا فى الصورة المستحدثة الحرة ، وقد كان مستوى  
الشعر فى ذلك الديوان مما قد يرشحه للجائزة ،  
لكن العقاد وقف كالسد المنيع ، يقول ان النظر يكون  
الى مقدمة الديوان والى شعره معا ، معارضا لمن قال  
ان المسابقة هنا منصبة على الشعر وحده ، وعيشا  
حاول القائل ان يحمل اللجنة على الفصل بين نثر

لقد كانت اللجنة تجرى مسايفات فى الشعر  
كثيرة ، وتقيم له المهرجانات كل عام ، فكان لا بد لنا  
ان تراجع القوائد المقدمة لاختار أفضلها ، وكثيرا  
ما كانت هذه القراءة تتم أمام اللجنة مجتمعة ، حتى  
نتبادل الرأى فى حينه ، فماذا اقول فى يقطعة السبع  
ودقة التتبع عند هذا الرجل العجيب ، فلم يسأم  
مرة واحدة ، حتى ولو كان الشعر المقروء مما يبعث  
على السأم ، لأنه كان جادا صارما فى كل عسل  
بتولاه ، فاذا كان هنا ليقضى بين المتنافسين ، فلتكن  
له يقطعة القاضى النزيه ، وكم الف لفنة ذوقية أفدتها  
من الاستماع الى تعليقاته على الشعر المروض ، لأنه  
لم يكن ليرضى لنا ان نرفض قصيدة الا اذا قلنا :  
لماذا نرفض ؟ وفى ابداء الاسباب يتبين النقاد  
الدوافة الأسيل ، اذ ما أهون على العايت أن يقول :  
هذا حسن او هذا ردى ، عاجزا عن بيان العلة فى  
حسن الحسن وفى رداء الردى ، لكن العقاد يقبل  
ويرفض ثم يبدى الاسباب ، وليس من الناس من لا  
يعرف موقفه الصامد العنيد فى لجنة الشعر من الشعر  
الحديث ، وانى لا ذكر كيف أثير الموضوع فى اللجنة  
بعد تكوينها بقليل ، وذلك حين أرادت اللجنة ان  
تراجع ما قد نشر من الشعر فى الصحف او اذيع  
فى الاذاعة فى مناسبة العدوان على يورسعيه ، لكن  
تكافى وتوهو بالمجيددين من الشعراء ، فأخذنا نجتمع  
الشعر المنشور كله ، وقسمنا أنفسنا اربع لجان  
فرعية نشاية الاعضاء ، اندور الخليفة المصوفة  
كلها فى تلك اللجان ، فتتفرق فيها كل لجنة مستقلة  
من سائر اخوانها ، فاذا اجتمع الرأى على حكم واحد  
فيها ، والا فاللجنة بكل اعضائها تنظر فى مواضع  
الخلاف ، والحق انى قد أفدت من هذا الموقف ومن  
اشباهه الكثير بعد ذلك فائدة عظيمة تمس نظرية  
تقدير الجمال الفنى فى الصميم ، اذ كثيرا ما يرد  
على الخاطر سؤال ، هو : ا اذا كان الأمر أمر ذوق  
فردى صرف ، فهل نأمل فى اجتماع الناس على  
رأى واحد فى موضوعات الفنون ؟ فجاءت هذه  
التجارب العملية - بالنسبة الى - حجة قاطعة على  
امكان الاتفاق على الجيد وعلى الردى فى معظم  
الحالات ، وأعود الى تلك اللجان الثنائية التى  
ذكرتها ، فاقول اننى انا وزميلى الأستاذ على أحمد  
باكثير ، قد انتهينا الى ترتيب تنازلى للقصائد  
فجعلنا الأولى قصيدة من الشعر الحديث - لا  
احسبني الآن حرا فى اعلان اسم صاحبها - فلما  
جاءت ساعة مقارنة احكام اللجان الفرعية بعضها مع

به العقلانيون من حجج يستمدونها من التفكير الرياضي الذي يصدق في الأذهان بغير ما شاهد من تجربة الحواس ، ورددت عليه بكل ما يرد به التجريبيون العاميون الذين أصبحت منذ ذلك العهد واحدا منهم ، وانتهت الجلسة - كما تنتهي عادة جلسات المحاورات الفكرية - فلا أقنعني ولا أقنعت ، لكننا ارتبطنا منذ تلك اللحظة بصداقة فكرية وثيقة العرى .

ومضت بعد ذلك ثلاثة أشهر ، فأخرجت كتابي « جنة العيب » وفيه مجموعة من مقالات أدبية ، أراد لي المرور العابت وقتئذ أن أزعج لها في مقدمة الكتاب أن هذا وحده - دون سواه - هو نموذج المقالة الأدبية ، التي ليست بحثا ولا تحليلا ولا حجاجا فيه هجوم أو دفاع ، وإنما هي مقالات أدبية بالمعنى الذي أراده أرباب هذا الطراز الأدبي من أمثال : مونتيني - وأديسون - وستيل ، وأما ما تجرى به أقلام كتابنا - هكذا زعمت عندئذ - فهو أقرب إلى فصول تكتب في مؤلفات ذوات موضوعات قد يكون لها أكبر النفع في توضيح الأفكار وتقديم وجهات النظر ، لكنها شيء والأدب شيء آخر ، لأن الكتابة أما معبرة عن حالة نفسية ، وأما هي أي شيء تريد لها إلا أن تكون أدبا . . فكتب العقاد مقالة في مجلة الرسالة بعنوان « جهنم الحبيب » يرد بها - أولا - على هذا التعنت الذي لا تبرره شواهد الفلسفة الأدبية ، ويشيد - ثانيا - بالطابع الأدبي الذي وجده في كتابي ، غير أنه اقترح أن يكون عنوانه « جهنم الحبيب » بدلا من « جنة العيب » والمعنى المقصود واحد في الحالتين ، لأنني تصورت الراعي عن حياتنا عندئذ عيبا يعيش في جنة موهومة ، وأراد العقاد أن نتصور تلك الحياة جهنما للحبيب .

ومضت بعد ذلك سنتان أو ثلاث ، وصدر لي كتاب المنطق الوضعي ، الذي أردت له أن يضع الأساس للمذهب الفلسفي الذي أخذت به ، فلم يفت العقاد هذه الفرصة ، ليرد فيها على اتجاه فكري يعارضه ، ونشر مقالا يشيد فيه بالكتاب من حيث هو ، إشادة ربما أسرف فيها فضلا منه ، لكنه عقب عليها بهجة عنيفة ضد المذهب المروعي ، لأنه مذهب ينساقض وقتنه الفلسفية مناقضة تامة . إذ العقاد عندئذ كان قد استقر قراره على ما يسمونه في الفلسفة بالمذهب العقلاني ، الذي يريد أن يركن في بنسأء العلم على بداهة العقل ، على حين أننا بمذھبنا نريد أن نرد

العقل نفسه إلى شواهد الحس ، فما يحس قبلناه في مجال العلوم ، وما لا يحس ، أحناه على مجال آخر من المجالات الكثيرة التي يعتمد فيها الإنسان على وجدانه .

ولست أدري اليوم لماذا آثرت يومئذ ألا أرد عليه في الصحف ، مقالة بمقالة ، وفضلت أن أجرى النقاش في جلسة خاصة بيني وبينه في منزله ، ولم يطل نقاشنا هذه المرة لأننا وجدنا أننا نبدي ونعيد ما سبق لنا أن تبادلناه في أمسية اللقواء الأولى ، وظل على رأيه وظللت .

وحدث سنة ١٩٥٦ أن أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - ثم أضيفت اليها بعد حين العلوم الاجتماعية - وعين العقاد عضوا فيه ، وجعل مقررا للجنة الشعر ، التي كنت أحد أعضائها ، ومنذ ذلك التاريخ اطرد لقائنا يوم الثلاثاء من كل أسبوع تقريبا ، وفي هذه اللقاءات الأسبوعية المتكررة عرفت العقاد الإنسان على حقيقته ، فقد كان لقائنا قبل ذلك دائما على فكرة تناقض ، وأما الآن فقد أصبح اللقاء قطعة من الطبيعة الحية ، فيها الجد وفيها المزاح ، وفيها القوة وفيها الضعف ، فيها القسوة وفيها العطف ، واختصارا فقد رأيت الرجل رؤية تشهد منه السطح كما تشهد الأعماق .

ورأيت العقاد الذي يذهلك بحضور بديته وبشدة حافظته ، فأنما هو موسوعة منشورة بين يديه ، نعم إن كل قارئ له ليدرك فيه هذا الأفق الواسع الملم الشامل ، لكن قراءه قد يحسبون أنه حين يتنوع هكذا في معارفه فأنما يرجع في ذلك إلى المراجع الكثيرة في مكتبته الضخمة ، ولا يعلمون أن له من الحافظة الذاكرة المتأهبة ما يمد به بما يشاء من معرفة في أي وقت شاء ، ولو صدق هذا في شتى صنوف العلم مرة ، فهو صادق ألف ألف مرة إذا ما كان الموضوع المثار خاصا باللغة العربية وآدابها ، فما هي اللفظة الواحدة التي لا يرد لها إلى أصولها ، ولا يشق لك مشتقاتها ولا يضغط لك رسمها ، ولا يعطيك ظلال معانيها غفو ساعته ؟ وما هو بيت الشعر الواحد الذي تطلب نسبته الصحيحة ولا ينسبه لك على أثر سؤالك ؟ أين هو الموقف الواحد الذي يعرض لنا وتريد أن تعرف فيه هل الأمر الغلاني يجوز في اللغة أو لا يجوز ، دون أن يكون للعقاد فيه الرأي الحاسم السريع ؟



من فعل المصادفة ، فقد تعمد أن يضع على مكتبه تمثال  
يومه ليتحدى بها القدر .

الحق أن العقاد في بساطة أفعاله وفي سرعة  
انفعاله ، كان - كما قال هو نفسه عن ابن الرومي -  
في طفولة خالدة ، فلقد كان جيش الاحساس في  
شبابه وفي هرمه على السواء ، يحب الحياة الى درجة  
تدنو من العبادة ، فإذا كان من الناس من يحب  
الحياة كأنه مسوق الى حبها بدفعة الغريزة وحدها ،  
أو كان منهم من يحبها كأنه مأجور على ذلك يفعلها  
وهو ناظم ، فقد كان العقاد يحب حياته كما يحب  
الماشق مشوقته ، لا يفرق في حبه لها بين حالات  
رضائها أو سخطها ، واقبالها أو اذبارها ، ولذلك فقد  
كان حريصاً أشد الحرص على العناية بها حتى لا  
يؤذيها بلفحة هواء أو شهوة طعسان أو شراب ،  
« ليست الحياة ذخراً وحارس الذخر في خطر ؟ » -  
كما يقول في إحدى قصائده - فكان يدثر نفسه في  
الشتاء لا يرفع تليفة الصوف عن عنقه ، ولا يخلع  
الغطاء عن رأسه الا نادراً ، فطافية في داره وطربوش  
خارج الدار ويلبس الصدار حتى في قبض الصيف ،  
ويكاد لا يأكل لقمة طعام أو يشرب جرعة شراب  
خارج منزله .

كان آخر ما زارته منه - رحمه الله - اجتماع  
للجنة المشرفة على سلسلة تراث الانسانية وكتبا  
عضوين بها ، فقد كانت آخر جلساتها في أواخر  
يناير الماضي ، وعندئذ فقط علمت متى اننى أت الى  
بيروت لأقضي بجامعتها العربية حيناً ، وقيل سفرى  
بساعات قلائل - وكان ذلك في أول فبراير ١٩٦٤  
- حدثني بالتلفون ليطلب منى أن أبعث اليه من  
بيروت كتاب الغزالي « تهافت الفلاسفة » وكتاب  
ابن رشد - ان وجدته - « تهافت التهافت » لأنه  
يبحث عنهما في مكتبته فلا يجدهما ، وهو مشتغل  
باعداد كتاب عن الامام الغزالي ، ولعله هو الكتاب  
الذي كان بين يديه حين وافاه الأجل .

لئن كانت الدولة قد كرمت مفكرها وأديبها العقاد  
مرتين بمنحه الجائزة الكبرى للأدب والفنون ، ثم  
لئن كرمناه نحن تلاميذه وأصدقائه عند بلوغه  
السبعين بكتاب تذكاري شاركنا جميعاً في إخراجه ،  
فاننى لعلى يقين من أن تكريمه سيؤيد بزيادة قرأه  
على مر السنين ، لأنه قد دخل بأدبه وفكره سجل  
الخالدين .

الزمن من اللغة العربية ، وسكنت تهديئة لثورته  
الغاضبة ، لكنى لم أقتنع ، وكان من ثمرة هذا  
الموقف أن أعد محاضرة للمجمع اللغوى ، بعنوان  
« الزمن في اللغة العربية » - وهي مثبتة في كتابه  
« اللغة الشاعرة » .

وارادت الاذاعة ذات يوم ان تسجل ندوة ادبية  
تقوم في داره ، بحيث تتكون منها لدى السامعين  
صورة عن منزل العقاد ، وصورة عن حياته اليومية  
وعن ادبه وفكره ، وطلب اليه ان يختار من يناقشهم  
ويناقشونه ، فاختارنى بين من اختار ، وكانت خطة  
الاذاعة المدبرة ، هى أن يسأل كل منا العقاد سؤالاً  
أو سؤالين عن جانب من جوانب انتاجه ، كما يوجه  
الحاضرون أسئلة لنا نحن عن العقاد فنجيب ، وبعد  
أن طفتا مع العقاد في غرفات داره غرفة غرفة ننقل  
عنها صورة سمعية بما نديره حولها من حوار - ولا  
حاجة بى هنا الى القول بأنها دار متواضعة في مصر  
الجديدة ، تتألف من شقتين متقابلتين ، احدهما  
خصصت للكتب ، فلا زخرف فى أثاث ولا طناض  
ولا رياش . بل كلها قطع غاية فى البساطة ، أقول اثنا  
بعد أن طفتا في غرفات داره ، ثم تحلقنا حول آلة  
التسجيل في غرفة الجلوس سألنى أحد الحاضرين  
سؤالاً عن شعر العقاد : اليس هو أشمل الى الفلسفة  
كشعر ابن المعتز ؟ وسألت المعتز سؤالاً عن ادبه لما  
- اذا استثنينا شعره وقصة سارة - فلا أجاب كلمة  
خلوا من الطابع الذاتى مع ان هذا الطابع الذاتى قد  
يكون عند كثيرين هو علامة الادب ؟ فأجبتى : بأنه  
لو كان ادبه خلوا من النظرة الذاتية والتعبير  
الشخصى كما أقول ، لكان مثل معادلات الرياضة  
لا تثير الخصومات لكنه ما كتب شيئاً الا وهب  
الخصوم بهاجمونه ، ولا يكون ذلك الا لأنه ذاتى فردى  
شخصى ، يمثل العقاد فيه . وأما السؤال الذى  
وجهه الى أحد الحاضرين عن شعر العقاد افسلفة هو  
أم شعر ؟ فقد أجبتة شارحاً له الفرق بين الفلسفة  
والشعر ، مبينا شاعرية العقاد فى شعره أين تكون  
وأذكر أن المستشرق المجرى عبد الكريم جرمانوس  
كان حاضراً فى الندوة ، وورد ذكر ابن الرومي وكيف  
انه كان شؤماً على نفسه وشؤماً على كل من اشتغل  
به ، ومنهم الدكتور جرمانوس نفسه ، وكذلك كان  
منهم العقاد لأنه - فيما أظن - سجن عقب فراغه من  
كتابه عن ابن الرومي ، لكن العقاد يتحدى خرافة  
التشاؤم ، فهو يسكن منزلاً رقمه ١٣ ، وإذا كان ذلك

# الملاحم الفلسفية للاشتراكية العربية

## البناء الدستوري لمجتمعنا الاشتراكي (نظرات مقارنة)

بقلم : الدكتور صلاح الدين عبد الوهاب



الديمقراطية في إقحام الشعوب جميعا بالفصل بين السلطات كتمثيل عملي عنها .

وساد هذا المبدأ في دساتير الدول الغربية وعنها أخذت غالبية الدول الاخرى تقسيم وظائف الدولة الى ثلاث :

اولا : وظيفة تشريعية تقوم بها سلطة عامة متخصصة سواء تكونت من مجلس نيابي واحد او مجلسين . وثانيا : وظيفة تنفيذية تقوم بها سلطة عامة متخصصة هي الحكومة بمعناها الضيق ، وثالثا : وظيفة قضائية يقوم بها قضاة متخصصون مستقلون عن السلطتين الاوليين ولا يخضعون لسلطان غير سلطان القانون .

غير انه اذا كان مبدأ الفصل بين السلطات يعتمد على قاعدة التخصص الوظيفي وعلى الرقابة المتبادلة بين السلطات ، فهو يتطلب ضرورة تحديد العلاقة بين هذه السلطات . وتحدد بعض الانظمة السياسية هذه العلاقة على اساس قاعدة «الاستقلال العضوي» الكامل فلا يكون لسلطة ان تتدخل في اعمال السلطة الاخرى او حتى تشاركها في بعض مظاهر وظيفتها

ورث العالم المتحضر مبدأ الفصل بين السلطات كاساس للبناء الدستوري للمجتمع المنظم . وبهذا في هذا المقال ان تلقى بعض الضوء على هذا المبدأ : تاريخه وكيفية تطبيقه في بعض الانظمة الهامة لشرع بعد ذلك الى معالجة تطبيقه في مجتمعنا في مرحلة الانطلاق الجديدة .

يرجع تاريخ مبدأ الفصل بين السلطات الى كتابات افلاطون وارسطو ولكنه يستند في صورته الحديثة على نظريات « لوك » و « منتسكيو » وعنهما نقل رجال الفقه الدستوري فقالوا بضرورة بناء هذا النظام على اساس قاعدتي « التخصص الوظيفي » والرقابة المتبادلة المانعة من تركيز سلطات الدولة في يد او ايد واحدة مما يؤدي بالضرورة في نظرهم الى الاستبداد السياسي .

وتقد تمكنت هذه النظرة من الفكر السياسي الغربي حتى اصبح توزيع عبء الحكم بين اكثر من سلطة هو شرط الحكومة الدستورية الحرة لان السلطة تقيد السلطة وتحد من اقتناتها وسيطرتها غير المحدودة على الشعب . وارتبطت النشوء

حين أن القضاة الفيدراليين يعينون ومع ذلك فهم لا يخضعون لتوجيهات أحد حتى ولا اداريا ، أما وزارة العدل أو بتعبير أصح مكتب النائب العام .  
A Attorney General's Office  
فهو يمارس الرقابة على النيابة العامة في مستواها الفيدرالي فقط وعلى مجالس الحكومة .

### \*\*\*

أما النظم السياسية الأخرى والتي فصلت نظام التعاون بين السلطات فهي تختلف فيما بينها حول مدى هذا التعاون أو السلطة التي يترك لها أمر الهيمنة على أعمال السلطتين الأخرين .

#### أولا : حكومة الجمعية :

مقتضى هذا النظام أن يسود البرلمان بوصفه السلطة المنتخبة من الشعب صاحب السيادة مباشرة وترجع هذه النظرية الى كتابات جان جاك روسو الذي يرى حصر السيادة في مهمة التعبير عن الإرادة العامة لأفراد الجماعة . أي أنها تنحصر في عملية التشريع التي يجب أن تكون من حق الشعب وحده يعوضها الى أشخاص منتخبين هم أعضاء البرلمان نظرا لتعدد ممارسة الشعب بكامله لها . وتعتبر كلا السلطتين الأخرين التنفيذية والقضائية مجرد لجان مفوضة من البرلمان لممارسة أعمال وظائفها في حدود القوانين وفقا لقرره واللوائح .

ويعتبر دستور الاتحاد السويسري مثلا تقليديا لنظام حكومة الجمعية إذ أنه يركز جميع سلطات الاتحاد في يد البرلمان الذي يعين أعضاء المجلس التنفيذي السبعة من بين أعضائه ، كما يختار من بين هؤلاء رئيس المجلس الذي هو رئيس الجمهورية في ذات الوقت وتحدد مدة رئاسته سنة واحدة . وكذلك يعين البرلمان الاتحادى أعضاء المحكمة العليا والقائد العام للجيش .

ولا شك أن مثل هذا النظام لا يحصل أيا من خصائص مبدأ الفصل بين السلطات ويعتبر تطبيقا لمبدأ اندماج السلطات لأنه لا توجد في الواقع إلا سلطة واحدة هي سلطة البرلمان .

#### ثانيا : النظام البرلماني الإنجليزي :

ومقتضى هذا النظام أن تتوزع سلطات الحكم بين ملك سود ولا يحكم وبرلمان يعبر عن إرادة الأمة . وتتولى السلطة التنفيذية وزارة تمارس سلطات رئيس الدولة وتكون مسؤولة أمام البرلمان . ويجب

ومن هذه الأنظمة النظام الأمريكي ، بينما تعترف بعض الأنظمة الأخرى باستحالة هذا الفصل المطلق عملا وتقر وجود قدر أدنى من التعاون بين هذه السلطات وتوحيد أعمالها داخل إطار مشترك هو مبدأ وحدة سيادة الأمة .

وهذا النوع الأخير من الأنظمة السياسية يسمح بنوع من التدرج بين هذه السلطات بحيث تستطيع أحداها الهيمنة على أعمال السلطتين الأخرين لتحقيق بذلك وحدة النظام القانون داخل الدولة لأنه متى علمت كل من السلطات أن هناك ضوابط مقرر لها في سلوكها سبيل وظيقتها ، تحقق بذلك قدر من الانسجام والتوحيد في أعمال هذه السلطات جميعا بما يعود على الشعب بالنفع العام .

وتطبيقا لكل ذلك أخذت الولايات المتحدة الأمريكية منذ عام ١٧٨٧ بالنظام الرئاسي الذي يجعل في ثلاث نقاط رئيسية :

١ - أن رئيس الجمهورية منتخب من الشعب مباشرة . وعلى هذا الأساس فهو لا يقل تمثيلا للشعب عن المجلس النيابي .

٢ - أن رئيس الجمهورية يجمع بين رئاسة الدولة ورئاسة السلطة التنفيذية وهذه المقابلة يكون له الحق في تعيين الوزراء وأعمالهم من مناصبهم ويكونون مسئولين أمامه مباشرة عن تنفيذ سياسته .  
٣ - لا يملك ممثلو الشعب توجيه الأسئلة والاستجوابات الى الرئيس ووزرائه ومن ثم فلا ضرورة لأن يكون الوزراء من حزب الأغلبية البرلمانية ولا أن يكونوا حائزين على ثقة هذه الأغلبية .

وتنحصر صلة رئيس الجمهورية والحكومة بالبرلمان في الرسالة Message التي درج كل رئيس على تقديمها للبرلمان فور فوزه بالرئاسة يوضح فيها برنامجها السياسي الذي يزمع السير عليه . وكذلك توجد لجان كثيرة تمثل فيها عناصر برلمانية وتنفيذية ترفع تقاريرها للرئيس مباشرة والبرلمان وبذلك تعتبر بمثابة حلقة الوصل بين السلطتين التشريعية والتنفيذية .

أما السلطة القضائية فهي مستقلة تماما عن السلطتين السابقتين وتنقسم الى قضاء خاص بالولايات وقضاء فيدرالي .

أما القضاء الأول فيختلف بناؤه بحسب دستور كل ولاية والغالب أن يختار القضاء بالانتخاب ، في

كل هذا دعا العميد لاندريس *Landis* . الاستاذ بكلية الحقوق بجامعة هارفارد الى ان يكتب

من ادارة الدولة يجب ان تختلف عن ادارة الشركات الصناعية والتي توجه جميع طاقاتها الى تنفيذ السياسة التي يرسمها مجلس ادارتها بعد دراسة كاملة وافية للوسائل التي تكفل زيادة الانتاج وتوسيع قاعدة التسويق دون خلق اجزاء مستقلة كل من الآخر . فالأوضاع العمل والمصالح العام يقتضي بضرورة التزام جميع ادارات الشركة للمخطط الرئيسي من السلطة العليا فيها .



### الطلاق بين السلطات العامة في روسيا

يبدأ الفقيه السياسي الروسي فيشنسكي *Vishinsky* بتنفيذ مبدأ الفصل بين السلطات وتطبيقه في الدول القريبة فيقول ان الواقع يشهد بأن تاريخ المجتمع البورجوازي لا يعرف فصلاً بين السلطات بالمعنى الحقيقي . فالمبدأ في جوهره لا يتمخض الا عن سيطرة السلطة التنفيذية على غيرها من السلطات في معظم الدول القريبة كالولايات المتحدة . ومع ذلك تعرض هذه الدول على أن تضمن دستورها النص على مبدأ الفصل بين السلطات ، لكي يقرس قادتها البورجوازيون في أذهان قوى الشعب العاملة خيالات في عدالة السلطة واستعالة تحكم القوة لوجود مختلف السلطات التي تتساوى معها في السلطان الى جانبها لمراقبتها .

ونقل فيشنسكي عن لينين العبارة التي قالها بهذا الخصوص والتي تلخص فيما يلي :

« انظر الى أية دولة نهاية اختبارها » من أمريكا الى السويد ، من فرنسا الى إنجلترا . الترويج أو غيرها ، يجب ان يحصل الحقيقي للدولة يتم خلف الكواليس بواسطة ادارات وهيئات معينة . أما في البرلمان فإن مثلى الشعب يجتمعون للتصاير ذلك الشعب » .

ويرى فيشنسكي ان الحكومة الرأسمالية ليست الا خليطاً من سياسيين محترفين ورجال قانون ورجال أعمال تخصصوا في فن التمثيل البرلماني ويتاجرون بالثقة التي وضعتها فيهم جماهير الشعب . ويسمى كل حزب سياسي الى ان يحصل اتباعه على أهم المناصب في السلطات التشريعية والتنفيذية والنضائية لكي ينفذوا سياسة الطبقة العليا التي ينتمون اليها من وجهة نظر مصلحتهم الحوية .

ان تحول ثقته والا وجبت عليها الاستقالة . ولهذا فانه عملاً تشكل هذه الوزارة من حزب الأغلبية في البرلمان .



والخصيصة المميزة لهذا النظام هي التمسك الكامل بين البرلمان والسلطة التنفيذية . فتشترك كل منهما الاخرى في بعض اختصاصاتها كأن يكون للحكومة حق اقتراح القوانين وسميح للبرلمان باعتماد الميزانية واقرار الحساب الختامي والموافقة على عقد القروض العامة والتصديق على اعلان الحرب وهذه كلها اختصاصات تنفيذية .

### الانتقادات التي وجهت لمبدأ الفصل بين السلطات

وقد أثار مبدأ الفصل بين السلطات وتطبيقه في الولايات المتحدة نقد كثير من رجال الفقه الدستوري فكتب وودرو ويلسون .

ان تقسيم السلطة على هذا الوضع ، ويجزئها الى اجزاء صغيرة ، كما فعل دستورنا . يجعل مسئولية كل فرع من افرع الحكومة صغيرة محدودة ويساعدها على التخلص من مسئوليتها من المناهضة المتعمدة التي تنتج من تطبيق اختصاصاتها المحدود ، وكيف تستطيع الأمة ، والمعالجة هذه الصعبة من هي المسئول الحقيقي ؟ كذلك لانك لي ان تقسيم السلطة والتي هي المسئولية تبعاً لذلك يؤدي الى خلل امكان الحكومة شللاً خطيراً ولا سيما في زمن الأزمات \* ومن ذلك يتضح الخطأ الأساسي الذي بني عليه نظامنا الاتحادي من جراء تقسيم السلطة وتجزئته المسئولية (١)

ولا شك ان التجارب أثبتت أن هذا التقسيم سيؤهل كل سلطة لان تقف في وجه الاخرى بمقولة الدفاع عن الحريات العامة ، وبدافع من المحافظة على كيائها ستعارض كل تدخل في شؤونها مما يؤدي الى تعظيم تلك الآلة المقعدة ويفتح المجال للرشوة والفساد والاتفاقات السرية الاخرى بين القائمين على السلطات المختلفة (٢) .

ولقد دعا هذا النقد وودرو ويلسون الى أن يقول ان دفة الحكومة أصبحت لملأ في قبضة لجان البرلمان الدائمة ، أما مبدأ الفصل بين السلطات فأصبح نظرية أدبية بين نصوص الدستور .

(١) وودرو ويلسون *Congressional Government* الطبعة السادسة من ١٩٠٢م  
٢٩٦ اسماء *Estlin* في القانون الدستوري جزء أول من ٥٠٤

أن يلقى أى قرار تنفيذاً يصدره مجلس الوزراء إذا لم يكن متفقاً مع القانون . بل يستطيع هذا المكتب أن يعفى الوزراء من مناصبهم وأن يرشح غيرهم بدلاً منهم بشرط أقرار مجلس السوفييت الأعلى لذلك .

وهكذا يوجد تقييد السلطة في النظام السوفييتي مع سيادة السلطة التشريعية باعتبارها تعبر عن إرادة الشعب السوفييتي .

— ٤ —

### دراسة العلاقات بين السلطات في الجمهورية العربية المتحدة

يتبين مما تقدم أن مبدأ الفصل الكامل بين السلطات ليس المبدأ نظرياً بحثاً لا وجود له في أية دولة من الدول اللهم إلا الولايات المتحدة الأمريكية وحتى في هذه الدولة فإن هناك لجناً للتوفيق تعتبر همزة الوصل بين السلطتين التشريعية والتنفيذية بحيث تجعل الانفصال أقرب ما يكون للتعاون . وهذا هو ما دوماً وودرو ويلسون إلى القول بأن مبدأ الفصل بين السلطات أصبح نظرية أدبية بين نصوص الدستور .

ولذا فإننا نجد أن نستعرض الأدوار التي مرت بها العلاقات بين السلطات العامة عندنا تبين لنا الآتي :  
أولاً : أقيم دستور سنة ١٩٢٣ العلاقة بين السلطات العامة على أساس النظام البرلماني الذي يقوم بحسب المبدأ على مبدأ توازن السلطة والرقابة المتبادلة لا مبدأ الفصل بين السلطات .  
فكانت رقابة البرلمان على الحكومة تتركز على أربع قواعد رئيسية هي :

(١) حق السؤال (٢) حق الاستجواب (٣) التحقيق البرلماني (٤) المسؤولية الوزارية .

أما تأثير الحكومة على البرلمان فكان يتحصر في حق الحكومة في دعوة البرلمان للانعقاد وحق نفسه وتأجيل انعقاده بل وحق حل مجلس النواب .

ولا شك أن هذا النظام بما كان يقوم عليه من ديمقراطية برلمانية تسمح بقيام الأحزاب قد تعرض لازمة نقمة كبيرة من جانب الشعب لخيبة الأمل في كل الجهاز السياسي الرسمي فضلاً عن اقتناع الرأي العام بأن دستور ١٩٢٣ قد صدر متأثرًا بنفوذ الإنجليز وأن تنظيم الحياة الدستورية في مصر قد تم وفقاً لأحكام هذا الدستور . هذا من ناحية ،

أما النظام السياسي في روسيا فيقوم في نظره على مبدأ وحدة سيادة الكادحين

General Spirit of the oneness of the authority of toilers.

ويقول أن برنامج الحزب الشيوعي يرفض الأخذ بمبدأ فصل السلطات البورجوازي لأن هذه السلطات يصل بها الحال إلى الانزوال عن مطالب المجتمع وإلى السيطرة عليه .

ومع أن السلطة في روسيا تتجسد في مجلس السوفييت الأعلى

Supreme Soviet

فإن ذلك لا ينقص من أعمال مبدأ تقييد السلطة

Limiting the jurisdiction of authority

ويعتبر ذلك ضرورة لازمة للنظام المعتمد الذي تسير عليه مختلف أجهزة الدولة السوفيتية في أدائها لوظائفها .

وقد نصت المادة ٣١ من دستور ١٩١٨ على أنه في غير أدوار انعقاد المجالس السوفيتية ، تنوب اللجنة المركزية التنفيذية السوفيتية .

ALL-Russian Central Executive

Committee of Soviets.

جميع السلطات التشريعية والتنفيذية وتصبح السلطة العليا في الجمهوريات الفيدرالية الاشتراكية السوفيتية R.S.F.S.R. وتطبيقاً لذلك صرح لينين بأنه إذا خالف مجلس الوزراء توجيهات هذه اللجنة فإنه يجب محاكمة أعضائه .

وعلى ضوء هذه القواعد — وطبقاً لتعليمات ستالين — وضع الدستور الأول لاتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية USSR في سنة ١٩٢٤ .

ونصت المادة ١٨ من هذا الدستور على أن تعرض جميع الأوامر والتوجيهات المتعلقة بالحالة السياسية والاقتصادية للاتحاد على اللجنة المركزية التنفيذية للاتحاد Central Executive Committee of the USSR

لأقرارها . وقد سار العمل بعد ذلك على أن كل تشريع يتعلق بموضوع سياسي أو اقتصادي يجب أن ينشر بعد التوقيع عليه من أعضاء هذه اللجنة ومجلس الوزراء . فإذا كان لهذا التشريع قيمة

كبرى تهم الحزب الشيوعي وجب التوقيع عليه من سكرتير اللجنة المركزية مع رئيس مجلس السوفييت .

وتتركز السلطة التشريعية — طبقاً للدستور الستاليني الصادر في سنة ١٩٣٦ — في مجلس السوفييت الأعلى إذ يسأل أمامه مجلس الوزراء .

ويستطيع المكتب الرئاسي لهذا المجلس Presidium

ومن ناحية أخرى فإن النظام الحزبي في مصر أثبت فشله لانه (١) عجز عن تبصير الشعب بحقوقه وتجميع جهوده لكفاح المستعمر ولتحقيق الاستقلال والديمقراطية . (٢) لان تعدد الاحزاب لم يكن للاختلاف بينها في المبادئ ، بل كان يقوم على الالتفاف حول الاشخاص ويستمد من عناصر الخصومة الشخصية اركاناً ومقومات وعلى ذلك كانت الاحزاب سبباً اصيلاً في تشتيت جهود الشعب وفي افراء الملك على المضي في طريق العتب بحقوق الشعب ومقدراته فضلاً عن انصرافها عن القواعد الشعبية والعمل من أجل تحقيق الصالح الحزبية الخاصة دون المصالح الشعبية العامة . وساعد على ذلك ان عدم استقرار حكومات الاحزاب دعا رجال الحكم الى البحث عن مصالحهم الذاتية دون المصالح العامة .

**ثانياً :** ان واضع دستور الجمهورية سنة ١٩٥٦ لم يروا الاخذ بالنظام البرلماني اذ تأكد لديهم ان مصر في عهدها الجديد وهي تسعى لتحقيق اهدافها الديمقراطية والاشتراكية لبناء مجتمع جديد يسوده الرفاهية لا تستطيع ان تعيد نفسها بقيود النظام البرلماني ولذلك اتجه الرأي الى وضع نظام للحكم يكفل السلطة التنفيذية التمتع باختصاصات فعلية واسعة بما يحق لها الثبات والاستقرار . غير انهم راوا من ناحية أخرى ان يضمنوا للنظام مسواً النظام البرلماني ولذلك لم يات الدستور برسمها حرفياً بل الى خاصاً يجمع بين مزايا النظامين بما يتفق مع اهداف النظام السياسي الجديد .

وعلى ذلك قامت العلاقة بين السلطين التشريعية والتنفيذية على اساس قاعدة التعاون فيما بينهما مع تبادل الرقابة دون قاعدة الفصل المطلق بينهما والتي يتسم بها النظام الرئاسي .

ومن مظاهر هذا التعاون والرقابة المتبادلة ماقرره الدستور في المادة ٦٦ منه من ان لمجلس الامة حق مراقبة اعمال السلطة التنفيذية . واعمالاً لحق الرقابة قضت المادة ٧٨ بحق المجلس في تكليف الوزراء بحضور جلساته على الا يكون للوزير صوت معدود عند اخذ الرأي الا اذا كان من الاعضاء . ومعنى ذلك ان الدستور يسمح للوزراء ان يكونوا اعضاء في المجلس النيابي ، وهو ما صرح به المادة

(١) The Law of the Soviet State. تأليف  
أندريه فيشسكى طبعة ١٩٦١ ص ٣١٢ - ٣٢٢ .

١٥٦ - وهذه الظاهرة هي من خصائص النظام البرلماني دون الرئاسي .

وفضلاً عن ذلك فان الدستور خول كل عضو من اعضاء المجلس في ان يوجه للوزراء أسئلة أو استجابات وحُرست المادة ١١٣ على النص بإمكان طرح الثقة بالوزير . فاذا اسفر التصويت عن فقدته الثقة وجبت استقالته

وتلك أيضاً خاصية للنظام البرلماني الذي يقرر - دون النظام الرئاسي - قاعدة مسئولية الوزراء امام المجلس النيابي .

ومن مظاهر التعاون كذلك ما قرره الدستور من حق السلطة التنفيذية من المشاركة في اعمال السلطة التشريعية وحق الرقابة عليها . فهو من ناحية اعطى لرئيس الجمهورية حق اقتراح القوانين ( المادة ١٢٢ ) ومعلوم انه ليس للسلطة التنفيذية في النظام الرئاسي حق اقتراح القوانين وان كان لرئيس الجمهورية حق الاعتراض على القوانين واصدارها ، ومن ناحية أخرى انطد دستور سنة ١٩٥٦ برئيس الجمهورية حق دعوة مجلس الامة للانعقاد وحق فسخ دورته ( المادة ٧٢ ) فضلاً عن حقه في دعوة المجلس لاجتماع غير عادي على ان يكون له حق فسخ هذا الاجتماع . ثم يجري الدستور على القامدة التنفيذية في النظام البرلماني فيقرر في المادة ١١١ منه حق رئيس الجمهورية في حل مجلس الامة .

اما مظاهر النظام الرئاسي فتجمل في نقطتين :

١ - ان رئيس الدولة يسود ويحكم خلافاً للقاعدة السائدة في النظام البرلماني . والوزراء يخضعون في السياسة العامة لاوامر وتوجيهات رئيس الجمهورية خلافاً للسائد في فقه النظام البرلماني .

٢ - لم يجعل الدستور لمجلس الامة حق طرح الثقة بالوزراء مجتمعين . ومعنى ذلك ان الدستور لا يجعل من الوزراء هيئة جماعية تتضامن في المسئولية امام مجلس الامة عن السياسة العامة للدولة .

وهو امر يتفق مع منطق النظام الرئاسي السلي يقضي بأن رسم السياسة العامة والاشراف على تنفيذها انما هو من حق رئيس الجمهورية وحده .

**ثالثاً :** اقام الدستور الوقت للجمهورية العربية المتحدة والذي وضع سنة ١٩٥٨ نظام الحكم على اساس النظام الرئاسي كمبدأ لانه هو وحده السلي

يكفل للسلطة التنفيذية الاستقرار والثبات، ويسلمها الاختصاصات الواسعة التي يقتضيها مبدأ التدخل لتحقيق الأهداف الاشتراكية الجديدة .

وقد أقام هذا الدستور العلاقة بين السلطات العامة على أساس التعاون وتبادل الرقابة . ومعنى ذلك أنه ينكر قاعدة الفصل المطلق بين السلطات .  
وتعصيل ذلك :

١ - أعطى الدستور مجلس الأمة حق مراقبة أعمال السلطة التنفيذية وإعمالا لهذا الحق خول لكل عضو من أعضاء المجلس حق توجيه أسئلة أو استجوابات إلى الوزراء .

٢ - حق السلطة التنفيذية في مشاركة السلطة التشريعية في بعض أعمالها مثل حق اقتراح القوانين ودعوة مجلس الأمة للانعقاد وفرض دورته .

٣ - رغم أن المسؤولية الوزارية مقررة - وهذه هي خصيصة من خصائص النظام البرلماني - إلا أنها مسئولية فردية .

٤ - رئيس الجمهورية هو رئيس السلطة التنفيذية وفي ذات الوقت هو رئيس الدولة - وهذه خصيصة من خصائص النظام الرئاسي .

### بنافؤا الدستورى فى دستور ٢٥ مارس سنة ١٩٦٤

اقتضت مرحلة التحول العظيم - كما قلنا - أن تتركز السلطة في يد السلطة التنفيذية وعلى رأسها رئيس الجمهورية لمواجهة القرارات الحاسمة التي غيرت من شكل مجتمعنا تغييرا جذريا .

والآن وقد اكتملت هذه المرحلة ووقفت بلادنا على أول طريق الانطلاق العظيم ، فقد أصبح ضروريا أن يتكامل البناء السياسى للدولة بحيث تشترك السلطة التشريعية السلطة التنفيذية أمانة الحكم ولتحمل نصيبها من التبعات المتزايدة التي يفرضها المكان الذي تزدهر شعب الجمهورية العربية المتحدة كقاعدة لحركة الطليعة العربية الهادفة إلى تحرير الأرض العربية والإنسان العربى من رقة السيطرة والنفوذ الاجنبيين .

ولذلك كان طبيعيا أن تنظم القوى الشعبية فى بلادنا تنظيميا ديمقراطيا حتى يمكن استمرار العمل الثورى بكل طاقاته وضمان تجديده وانطلاقه إلى غير حدود .

ولم يأخذ الدستور الجديد بأحد من النظم السياسية السائدة فى العالم المعاصر - فلم يتبن مبدأ الفصل الكامل بين السلطان وهو جوهر النظام الرئاسى المطبق فى الولايات المتحدة ( نظريا ) ، وكذلك لم يسلك مسلك الاندماج الكامل بين السلطات وهو مذهب حكومة الجمعية المطبق فى سويسرا ، بل كان بين هذين مذهباً وسطا اقتضته ظروفنا المتطورة .

١ - فبادىء ذى بدء نص الدستور فى مادته الثانية على مبدأ السيادة الشعبية وهو حجر الزاوية فى النظم الديمقراطية الحقيقية . ثم عرج بعد ذلك بما نص عليه فى المادة الثالثة من الدستور من أن أساس هذه الديمقراطية هو مبدأ الوحدة الوطنية حتى يقضى على كل تساؤل عن مكان الأحزاب فى حياتنا السياسية الجديدة . وهذه الوحدة الوطنية التي يصنعها تحالف قوى الشعب العاملة وهي الفلاحين والعمال والجنود والمتقنين والرأسمالية الوطنية هي التي تقيم الاتحاد الاشتراكي المصري - على حد تعبير الدستور - ليكون بمثابة السلطة المؤسسة التي تنبثق منها سائر سلطات الدولة على بحر ما قلنا فى مقالنا فى العدد السابق من هذه المجلد .

٢ - يعيد الدستور من نظام الحكم الرئاسى الذى تبنته دستور عام ١٩٥٩ ويجعل فى كيون رئيس الجمهورية رئيس الدولة وصاحب السلطة التنفيذية الذى يرسم وحده السياسة العامة للدولة ويشرف على تنفيذها بواسطة سكرتيرين يقال لهم تجاوزوا الوزراء . تقول مدل الدستور الجديد عن هذا النظام متجها الى النظام البرلماني الذى يقضى بتركيز السلطة التنفيذية فى رئيس الدولة مع مجلس الوزراء وهذا هو عين ما نص عليه الدستور فى المادة ١١٣ والتي تقضى بأن « يضع رئيس الجمهورية بالاشتراك مع الحكومة السياسة العامة للدولة فى جميع النواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية والادارية ويشرف على تنفيذها » .

وحين تكلم الدستور عن الحكومة فى المواد ١٣ وما بعدها نص فى المادة ١٣١ على أن « تكون الحكومة من رئيس الوزراء ونواب رئيس الوزراء والوزراء وبمدير رئيس الوزراء أعمال الحكومة » . ويرأس مجلس الوزراء » .

٣ - ثم اعترف الدستور بتميز السلطات الثلاث وأقر لكل منها اختصاصا مستقلا لممارسه

على الوجه المبين فيه . وقد اقام علاقة السلطتين التشريعية والتنفيذية على أساس التعاون والرقابة المتبادلة . وقد اقتضى ذلك ما يلي :

أ - قررت المادة ٤٨ حق مجلس الامة في مراقبة اعمال السلطة التنفيذية .

ب - فننت المادة ٨٣ مبدأ المسؤولية الوزارية التضامنية والفردية ونصت المادة ٨٤ على أن لمجلس الامة حق سحب الثقة من الحكومة أو أعضاء منها .

ج - اجازت المادة ٨٥ بطريق مفهوم الاشارة للوزير أن يكون عضواً في مجلس الامة .

د - سمح الدستور للسلطة التنفيذية بحق اقتراح القوانين ( المادة ١١٦ )

هـ - سمح الدستور لمجلس الامة بحق مشاركة رئيس الجمهورية في توجيه الشؤون التنفيذية كان يعتمد الميزانية وقرر الحساب الختامي ويوافق الحكومة على عقد القروض العامة .

و - اجاز الدستور للوزراء حق حضور جلسات مجلس الامة والكلام فيها حتى ولو لم يكونوا أعضاء ( مادة ٨٥ ) .

اما السلطة القضائية فقد ضمن الدستور لها الاستقلال الكامل بالنسبة الى السلطين الاخوين فانفرد لها فصلاً خاصاً ونص في المادة ١٥٢ على أن

« القضاة مستقلون لاسطان عليهم في قضائهم لشر القانون . ولا يجوز لاية سلطة التدخل في القضايا او في شؤون العدالة » .

اما مظاهر النظام الرئاسي والتي احتفظ بها الدستور لبثائنا السياسي فهي :

١ - أن رئيس الجمهورية يسود ويحكم .

٢ - أن له حق دعوة مجلس الوزراء للاجتماع ورئاسة جلساته .

٣ - أنه القائد الاعلى للقوات المسلحة .

٤ - أن له حق اصدار القرارات اللازمة لترتيب المصالح العامة ولوائح الضبط واللوائح التنفيذية وله أن يفوض غيره في اصدارها .

٥ - أنه يعين رئيس الحكومة وأعضاءها ويعفيهم من مناصبهم .

٦ - أن رئيس الوزراء والوزراء المختصون لا يقومون معه على القرارات التي يصدرها ( راجع محاضرة الدكتور محمد عبد القادر حاتم في مجلة الاذاعة والتليفزيون ص ٥ )

وهذه هي بعض النظرات السريعة في بنائنا الدستوري الجديد والى لقاء آخر في العدد القادم بانن الله .





# محمود سعيد ملاح .. من الإنسان والفنان

بقلم:

بدر الدين ابوغازي



صورة الفنان برشته (١٩٢٠)

إن الموت الذي فصله عنا أخذ يشكل ملامحه في نفوسنا ويضفي على الأحداث التي ربطتنا به قيم الذكريات ، كما أن أعماله التي اختتمت يوم رحيله ستأخذ يوماً بيوم عراقة الأثر وجلال البقاء ومزيدها من وضوح الرؤيا ..

لقد عرفت محمود سعيد الإنسان قبل أن أعرف الفنان .. عرفته في مطلع عمري من لقاء صامت في حديقة المستشفى الفرنسي بالعباسية .. كان كلانا يجلس على مقعد من مقاعد الحديقة الخلفية بجوار غرفة الموتى .. وكان مختار جسداً مسجى في هذه الغرفة قد فارقت الحياة منذ ساعات .. وكان سعيد قد قدم من الاسكندرية ليعوده في مرضه ، ففجع بموته وظل بكأزه لا ينقطع حتى شجعه الى مقرة الأخير ..

وعاش مختار ذكرى صافية في نفسه .. كم رأيته على ايماد السنين تحوم في عينيه الدموع عندما يذكره .. وكم من مرة سمعته يصف لقاءه الأخير معه في الاسكندرية عندما عاد مختاراً من

هل تستطيع وهذه الموت أن تفصل بين أفكار تقاربت وأرواح التلفت ووشائج ارتبطت على هذا الطريق قبل أن يفترق السمل ويبدده الرحيل ؟

ليس في هذه الحياة المحدودة بنهايتها الغامضة شيء يستمعي على الموت .. شيء يبقى في نفوسنا نحن الأحياء من ملاح الراحلين .. شيء يعيش في الذكريات وتخطه الاقلام ، ويرسم في الصور التي خلدها الفن في كل مراحلها لتكون مبعراً للخلود أو ركيزة للبقاء ..

هذه هي سلوانا كلما رحل عنا عزيز .. ملامحه في نفوسنا .. والأماكن التي لقيناه فيها ، والايام التي قضيناها معه ، ونبرات صوته وحركاته وإيماءاته .. كل ذلك تجمعه الذكرى وتصوغه وتلقي عليه أضواء تحفظه من أن يغيب ..

لقد ذهب محمود سعيد ولكن هل يحو احتجابه صورا عزيزة خلدها في نفوس أصدقائه ومحبيه

هل يقسم غري مكنتها الحياة بينه وبين الناس ؟

الوجدانية برسائله البرقية ، وخطاباته في عبارات  
تفيض بالصدقة والود ..

وكان من أصدق الناس حكما على الأعمال الفنية  
ومن أكثر الفنانين اطلاعا على مختلف الثقافات ..  
يطالع في الآداب المختلفة ويستهو به من الأدب الغربي  
كتابات مارسيل بروست ودوستوفسكي وأشعار  
بودلير كما تسحره موسيقى بهتوفن وباخ وفلجتر  
وسترافنسكي .

وهذا المزاج الموسيقي يتمثل في فنه .. في  
البناء المعماري الرصين ، والإيقاع التصويري ،  
وشحنة الشاعر وصرام الاحاسيس في وجوه  
نماذجه والتوافق بين حركة التكوين في اللوحة  
وبين حبكة الألوان في تلاحقها واختلافها ، وفي  
شبابه كان كثير الرحيل وهذه الرحلات هي  
التي أتاحت له بالاترياط بالثقافات الفنية المختلفة .  
وكان لبنان في سنواته الأخيرة مكانه الأثير .. تلقى  
في عزلة جباله وشموخها تجاوبا مع نفسه ..  
ولقد صور في السنوات الأخيرة ميناء بيروت في  
سمت الجلال وأبدع مشهد الجبل من ظهور الشوبر  
ولكن رحلته الأخيرة الى جزر اليونان سنة ١٩٦٢  
كانت من أسمى رحلات حياته ..

بأبنته قبل سفره في مطعم سان جيوفاني ذات  
مساء .. كانت عيناه ترسلان بريقهما الى بعيد ،  
في ظلمة البحر كأنهما تريان أشياء لا أراها وهو  
يتحدث عن حلم الحياة في هذه الجزر .. بيوتها  
البيضاء وطبيعتها الرخبة وسماها الصافية ..

وبعد أن تحقق حلمه ، وعاد من رحلته في خريف  
سنة ١٩٦٢ ألقته بفيض بالسعادة ، وقد أيقظت  
الرحلة شحنة من الشاعر في قلبه ، ولوحاته التي  
استلهمها جزر اليونان هي انتاجه الأخير الذي  
سجل فيه سحر رؤاه .

ولقد كان محمود سعيد شديد الحياء .. كان  
الثناء ومظاهر التكريم تخجله ، وكان أيضا شديد  
الحساسية .. أغضبه في مطلع شبابه أن يفوز  
بالجائزة في أحد معارض القاهرة الأولى . وطن أن  
في الأمر مجاملة من أجل والده الذي كان حينئذ  
رئيسا للوزارة .. وكان شديد الحرج أن يكون  
أول فنان تشكيلي يفوز بجائزة الدولة التقديرية سنة  
١٩٦٠ كما كان شديد الضيق من الاضواء التي

فرنسا .. وكان محمود سعيد شديد الاعتزاز  
بنموذج برونزي فريد من تمثال « عروس النيل » ،  
حمله مختار معه من باريس ليقدمه اليه ، شديد  
التأثر من معنى الهدية الأخيرة للفنان الصديق الذي  
لم ينس في مأساة مرضه المعنويات التي كان حريصا  
عليها في حياته .. وكما كان عميقا أسف محمود  
سعيد لأنه لم يقدر له أن يرى صديقه في يومه  
الأخير حين كان جاء لزيارته ومعه لوحة من لوحاته  
كان مختار شديد الحب لها .

كان هذا عصر الصداقات الفنية .. ومن روح  
هذه الصداقات نشأت الجماعات الفنية ، وأقيمت  
المعارض ومضت الحركة في بدتها على الطريق  
بمحبة وولاء .

ولقد عرفت بعد هذا اللقاء فن محمود سعيد ثم  
أتبع لي بعد سنوات أن أسعد بصداقته ، فلمست  
عنده صور الوفاء التي شهدت من أول لقاء .. وفاء  
يمتد من الأشخاص الى الأشياء ، من الأحياء الى  
الجماد ، فكل من اتصلت أسبابهم به يحيط لهم  
أطيب الود في نفسه .. والأشياء التي أحاطت  
بحياته منذ صباه يحفظها في الذاكرة ومودة .. بيت  
أسرته القديم مازال كما هو لم يضي فيه شيء يشع  
بأصالة القدم ، وقطع الأثاث التي عاشت في حنا  
المكان باقية في مواضعها منذ سنين كأنها كانت  
لا يصح أن تمس .. وتقاليده البيت المتيد يحفظها  
في ولاء ، وبين جدرانها تعيش أجيال من الاجداد الى  
الأحفاد ..

وكان محمود يكن لأمه حبا عميقا لم يفصل عنها  
وظل حتى وفاتها منذ ثلاث سنوات يعيش معها ،  
ويحلو له أن يقضي الى جانبها الأمسيات ، ومهما  
كانت ارتباطات المساء فانه لا يفسد رعا قبل أن  
تناول عشاءها وتاوى الى النوم ..

كذلك كان حبه لابنته وتعلقه بها ، ولقد أودع  
هذا الحب لوحاته الرائعة التي سجل فيها مراحل  
حياتها ..

وعلى الرغم من عزته وميله الى الوحدة الا انه  
كان من أكثر الناس مراعاة لمعاملات المودة ..  
لا يتخلف عن معرض أو مناسبة فنية كلما سئمت  
له الظروف .. وإذا عاقته الأسباب عن المشاركة  
في هذا المناسبات فانه يسافر بإعلان مشاركته



المنصة

( باشا ) حيث يتحول الابتسام الى عبوس ، ولوحة « عم محرم » سنة ١٩١٨ حيث نرى الوجه يلعب بالضحك .. ولعل هذه اللوحة من عداد صورة الشخصية هي وحدها التي تنفرد بهذه الظاهرة قد يكون ذلك لانه اعداها في مطلع حياته الفنية .. وقد يكون لشخصية « العم محرم » التي سمعت من محمود سعيد أحداث طريفة عنه ما أضفى على الوجه هذه المسحة من الضحك ، وخرج به عن صمت وجوهه التي تحمل ظلا من جلال التماثيل المصرية القديمة .

على أنك تلحظ في صور الأشخاص عنده مصرهم وكأنه نبوءة تودعها بصيرته النافذة .. صور محمود سعيد حين كان قاضيا زميلا بلجيكيًا من قضاة المحكمة المختلطة وبدا في صورته ما ينبئ

القيت حوله عند فوزه بالجائزة .. الأحاديث الصحفية وبرامج التلفزيون والاذاعة وكم كان يتمتع نهاية مظالم التكريم والاحتفال حتى يعود الى عزلته الصامتة ..

وفي هذه العزلة كان يتفغل في أسرار الطبيعة ، وفي وجوه الناس لتسجيل معانيها .. كانت عيناه تذهلان عن كل ما حوله وتطلعان الى الأعماق . ومن هذه الرؤيا كانت الصورة الشخصية في فنه تمثل التطلع الهيبند والعبق النفس ، وظلا من الخلود والجلال يحيط بأشخاصه .. عيون متطلعة الى أغوار بعيدة وشغاف مطبقة لا تشرق الا بابتسام خافت كالابتسام المصري القديم .

وقلما يخرج الوجه في لوحاته عن هذا الصمت الا في حالات نادرة منها لوحة للرحوم يوسف وجبه

انه ينحدر الى هاوية ، وقد عجب من الغاطر الذي اوحى له بهذه الصورة لرجل يشغل منصبا هاما من مناصب القضاء .. ولكن الايام اثبتت صدق احساسه اذ عكف هذا القاضي على المقامرة واستبدت به الخمر ، ورحل الى بلجيكا حيث اشتغل في احد ملاهيها ثم حكم عليه بالسجن ، وقضى سنواته الاخيرة يعمل زمارا باحد الملاهي ..

ولذا فان الصورة الشخصية في فنه رؤيا زاهرة بالمشاعر ولقاء بين الفنان والنموذج يستجلى من خلاله اعماقه ويودعها ملامحه .. وحتى في تصويره لنموذجه محوطا بمظاهر حياته العادية يلوح تطلعه على عوالم نفسه واغوارها البعيدة كما يبدو في لوحة الدكتور جبراد حمادة ..

وفي فن محمود سعيد دعاء الى الرحيل .. رحيل من عالم الواقع الى جو من السحر والغموض .. رحيل نفسي هو صدى لرغبة الفنان في الهروب من واقعه .. تلمح هذه الرغبة في وجوه نسائه ويعيونها المتطلعة الى « دعوة للسفر » نداء خفي يشع منها ويعملها من عالمها المحدود الى رحلة لا حدود لها .. ويتكرر هذا الخروج من اطار الحياة المحدودة والرغبة في امتدادها في العبادق، فيمل ايضا رحلة اخرى من رحلات النفس في مجل النيب .. وفي

ما الذي يجمع بين محمود سعيد ونابج ومختار واحمد صبري وراغب عياد وطه حسين والمقصاد والملازني وسلامة موسى ... كل هذا الجيل من الرواد الذين ظهرت باكورة اعمالهم في اوائل العشرينات من هذا القرن ، اي في الوقت الذي اخذت تتصاعد فيه من حناجر الجماهير المحتشدة صيحة : والاستقلال التام او الموت الزؤام ...

ان اول ما ييسدها في هذا الفوج ، تصدد الشخصيات وتنوعها - فلذا كانت هناك خاصة

تكررت في فنه لوحات « الصلاة » .. وانعكست مظاهر الحماس الديني في لوحات الذكر ويلوح « الموت » رحلة ثالثة بعد رحلة الجنس ورحلة العبادة في مشاهد من لوحاته وخاصة لوحات عهد الشباب . وهذه الرغبة في الهروب من قيود الواقع تعكس في مشاهد من لوحاته وخاصة لوحات عهد الشباب . الاحلام فالتشهد عنده يخرج محوطا بجو من السحر ، ورغبة الانتصار على الفناء تبدو حين يمثل قدم الجبال ، ويتطلع الى شاطئ النيل ، ويطل على مشارف الدن .. ففي هذه اللوحات تحس انه يستوقف الزمن من الحراك .. فميناء يبريه عند الفجر يغيل اليك عند مراها ان الضحى لن يدركها وانها ستبقى ابدا تعيش فجرها الغالد .. وبيروت ببيتوتها واشجارها يظلمها الجيل وكأنه يحجبها عن فناء الزمن ويحصرها من سلطانه .. وجبل التلک يتحول الى عالم من الاحلام ورؤيا من السحر العميق وتلك اشراع تشيع في لوحاته احساسا بالبقاء والاستمرار والانتصار على الزمن الذي كان من شواغل نفسه ..

لقد ذهب الزمن بالانسان الذي انتصر عليه في لوحاته .. يبقى لنا ملامح صورته ، اما اعماقه الفنية نستحي متسحبا للبحث والتأمل الوثيد .

## عالم محمود سعيد

### بسلام مسييس يونات

تجمعهم ، فهي هذه الصيغة بالذات : استقلال الشخصية ، وتفرد كل منهم بمنهج فكري مميز ، واسلوب في التعبير مميز . وكانها المطالبة بالحرية الجماعية ، وتأكيد الشخصية الفردية ، صنوان لا يترقآن .

ولا جدال في ان الادب العربي ، وبخاصة في عصوره الزاهرة ، قد عرف اساليب التعبير الشخصية ( وان كنا نعتقد ان الامر يحتاج لدراسة مع ذلك لتحديد أوجه الاختلاف - التي قد تكون جوهرية -

لقد نبت « الجمال المثالي » فيما يتعلق بوجه الانسان وبدنه ، هذا الجمال الذي ابتدعه الاغريق ، ثم اخذه عنهم بعض الفنانين الأوروبيين منذ عصر النهضة . كبوتيتشيلي ورافاييلو وبوسان وآتجر مثلا .

وكذلك نبت الحركة العضلية بمفهومها عند الاغريق ، والتي أصبحت سمة بارزة من سمات الفن الاوربي منذ القرن السادس عشر ، وبخاصة عند ميكيل انجيلو .

فلنقل باختصار انه قد نبت التيار الهليني في الفن الاوربي بعمامة .

كما نبت جميع التيارات الفنية التي ظهرت في اوربا بعد عصر النهضة : الباروك والروكوكو والرومانتيكية والواقعية والتأثرية وما بعد التأثرية .

هذا كله قد نبته محمود سعيد من تراث الفن الاوربي .. فما الذي اخذه اذن من هذا التراث ؟

غنى عن القول انه اخذ ، أولا ما اخذ ، أسلوب التصوير الثلاثي الابعاد ، بما يتضمنه من ظلال وانوار ودرجات الوان .

ثم انه قد اخذ عن عصر النهضة بعض القواعد الأساسية في هندسة اللوحة . ولكنه استخدم هذه الهندسة استخدائها خاصا ، فلم يجعل منها مجرد وسيلة مسطرة للإيهام بالتوازن والانسجام ، كما فعل اساتذة الفن الاوربي ، وانما جعلها نظاما صريحا صارما يفرض على اللوحة فرضا ، وكأنه حكم القانون او حكم القدر ، فيذكرنا على نحو ما بهندسة الفن الفرعوني او بالآخرى السومري .

وفيما عدا ذلك ، لا تكاد نرى شيئا يستحق الذكر اخذه محمود سعيد عن التراث الاوربي .

على ان ما ألبته الفنان يتجاوز بكثير ما أخذ فلننظر في عالمه الخاص ، عالم محمود سعيد .

\*\*\*

وإذا اغفلنا مؤقتا مرحلة العشرينات الأولى التي تتميز بعدد من اللوحات موضوعها المقابر ، وإذا صرفنا النظر كذلك عن لوحات الصيادين والفلاحين والصور الشخصية - البورتية - وما شابهها ، وهي كثيرة وممتازة في معظمها ، فإنه ليتبقى بعد ذلك من انتاجه الواقعي الغزير قسمان تبلورت فيهما بلا جدال اهم معالم فنه .

القسم الأول بلغ أوجه في أواخر الثلاثينات . متمشلا على الأخص في « ذات الجدائل الذهبية »

بين مفهوم الشخصية في التسديم ومفهومها في الحديث ) . ولكننا من يلد قام تراثه الفني العريق - في جميع عهوده - على تقاليد جماعية ، واستمرت لثرونه الجماعية طابعه المميز حتى ظهور هذا الجيل من الفنانين ، فلا غرو أن نعد ما حدث في العشرينات ، انقلابا خطيرا في مجرى تاريخنا الفني ، لا ينبغي أن نتجاهل شأنه أو تغفل مغزاه .

وإذا نظرنا الآن في هذا الجيل من الفنانين ، لئري أنهم كان صاحب شخصية فنية أبرز وأشد استقلالا . قلنا بلا تردد : انه محمود سعيد .

ذلك أن مختار مثلا - بالرغم من أسلوبه المميز - قد استوحى فنا قديما جسامي الطابع . وإذا كان لشخصيته دخل دون ريب في اختلافه الواضح مع ذلك عن هذا الفن ، فربما كان لتعاليم أساتذته الأكاديميين ، من طليان وفرنسيين ، دخل أكبر .

أما الباقيون ، فلمهم أشباه في بلاد أخرى ، وذلك باستثناء ناجي في مرحلته الحبشية ، وباستثناء بعض لوحات راقب عياد الأولى التي تشوبها مسحة كاريكاتورية .

وأما محمود سعيد ، فهو بالرغم من كل ما كان للثقافة الغربية من تأثير عليه ( وهذه صفة يشترك فيها مع جميع أبناء جيله من كبار الأقباط والعلمانيين ) ، وبالرغم كذلك من تفوقه - بفضل إقامته الفنية في الحقيقة الواسعة - للعديد من فنون الشرق والغرب ( وهي صفة لم يشاركه فيها غير ناجي ) ، قد انفرد من البداية بأسلوب شخصي واضح السمات ، ان استطعنا أن نرجع بعض عناصره لمؤثرات خارجية ، تعذر علينا أن نجد له شبيها في مجموعه .

وأغرب ما في هذا الأسلوب ، أن محمود سعيد - فيما يبدو - لم يتعمده عمدا ، كما كان الأمر في حال مختار ، وانما جاءه عفوا . بل ليخيل لنا أن محمود سعيد قد أراد في البداية التقليد ، ولكن طبيعته غلبت عليه ، فإذا بهذا الأسلوب يخرج من بين يديه ، واذ به لا يستطيع من هذا الأسلوب فككا ..

ومن هنا كان طابع « الاحتية » الذي تتسم به لوحاته .

\*\*\*

ومعالم دنيا الفنان تتحدد بما ينبت ، كما تتحدد بما يأخذ وما يثبت .  
فماذا نبت محمود سعيد ؟



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



القط الأبيض

المعذراء على نحو ما تغيلها الفئاتون في شتى المصور  
 ... وقد تذكرنا ، في أوتها الطافية ، بصورة المرأة  
 في الفن الهندي ، لولا أن هذه سخيبة بإذلة ، على حين  
 أن تلك حائرة داهية . وقد تذكرنا ، في شيطنتها  
 الباسمة ، بصورة الجوكندة ، لولا ما تبديه هذه من  
 تستر وتكتم ، وما تبديه تلك من زهو وتحد وخيلاء .  
 انها أقرب ما يكون في صورة من مصور الأنثى ،  
 تيلورت في بعض قصصنا الضمى ، هي تارة « ست  
 الحسن والجمال » وتارة أخرى « تلك التي تنصب  
 فخاها لتنفذ بعد ذلك وتلتهم » ..

وكان من قوة هذا الرمز لدينا ، أن اقترن اسم  
 محمود سعيد في الأذهان بصورة « بنت بحرى » -

و « القط الأبيض » و « جميلات بحرى » و « النزهة »  
 و « المدينة » .. وهي مرحلة تتميز بطغيان « الأنثى »  
 .. ونقول « طغيان » ونقول « الأنثى » صيدا . فليست  
 هي امرأة معينة تلك التي صورها في هذه اللوحات ،  
 على نحو ما فعل في لوحات كثيرة سابقة ولاحقة ،  
 وإنما هو قد صورها « الجوهر الانثوى » أو « ربة  
 الأنوثة » أن لم نقل شيطانها .. وهذه « الربة » لا  
 تشبه اختلا لها ظهرت في عصور ما قبل التاريخ ،  
 وكانت ترمز الى « الخصوبة » أو تمثل « الأم الكبرى »  
 أى مصدر الكون ، ولا هي تشبه شقيقاتها ايزيس  
 وهاتور ونوت في مصر القديمة ، فهؤلاء كن رفيقات  
 رحيمات وكانهن يلسم في حياة الانسان ، ثم انها  
 لا تشبه ربوات الاغريق المثاليات الجمال ولا مريم



محجر التلك بعصاة - بالبحر الأحمر

ونماؤها ، سادت في فنوننا الخطوط الأفقية والراسية والدوائر . وقد سادت هذه الخطوط والأشكال بالفعل في أعماق محمود سعيد ، حتى انتقله إلى هذه المرحلة الأخيرة ، واذ بكل ذلك يختفى أو يكاد ، واذ بالنور يسطع ويشع بعد انحصار ، واذ بالأفاق تمتد أمامنا بعد انغلاق ، فتبرز في فنه - بفضل هذا كله - رؤيا جديدة ، لم نعهد لها مثيلا في أي تصوير مصري سابق .

ومن الصحيح أن لوحات هذه الفترة قد استوحى فناننا معظمها من جبال لبنان ، ولكن أروع هذه اللوحات جميعا هي ، بلا جدال، تلك التي استوحاها من محجر التلك بعصاة الواقعة على البحر الأحمر .

هذه الصورة الجديدة للمعنى الراسخ القديم - فلم نلتفت بعد التفاتا كافيا للتطور العام الذي طرأ على فنه - وعلى رؤياه - في القسم الثاني من إنتاجه ، ذاك الذي بلغ أوجه في الخمسينات ، وتميز بسيادة « المنظر الطبيعي » وبخاصة مناظر الجبال .

ولا يتفصح مغزى هذا التحول إلا اذا تذكرنا أن صورة « المنظر الطبيعي » عندنا قد ظلت طوال قرون عديدة ملتصقة في خيالنا بهذا الشريط الأخضر الضيق - هذا الوادي بنيله وشراماته وحقله ونخيله ، ونحن يحكم صراعنا الطويل ضد الصحراء ، لا تكاد نرى جمالا إلا في « الماء والخضرة والوجه الحسن » .

وبحكم التصاقنا الطويل بأرضنا المنبسطة ونبتها



# الصلاة

## بسم : راتب صديق

يقلم من الصلب - ملاده من بحر الحياة الأحمر  
القاني - خط محمود سعيد خطا عميقا - خط  
الحياة - حياة فن التصوير في مصر المعاصرة - عل  
كف القدر الآزقي

صاعدة تساند بعضها البعض متمايلة أحيانا متغيرة  
في الحجم والشكل أحيانا أخرى ولكن طبقا لقانون  
ووفقا لنظام وتظل صاعدة وحجمها يضم وتضجر  
وتدق حتى تصل القمة فتلتقي كلها في وحدة ثم  
تتلاشى - ثم تبدأ حركة أخرى مفارقة للأولى ..  
حيث تنبثق خيوط دقيقة خضراء ثم ذهبية ثم فضية  
وأخيرا حمراء تنبثق تلك الخطوط بحركة متفجرة  
ومفارقة تماما لحركة الحب الرتيبة المتصاعدة ولكنها  
مكملة لها ومتوجة لها .. بل هي صلتها بالحياة .

ثم تختلف الحركة والشكل مرة أخرى .. ذلك  
الغلاف الأخضر - غلاف « كوز النرة » الخارجي ..  
التي تخرج من الأخضر والفضة يحتضن الكتلة  
كتلة « كوز النرة » ويغلفها يكاد يستشعر حبات  
النرة من تحته ..

تختلف الحركات الثلاث ولكنها تتكامل وتتحد  
في وحدة واحدة وبناء معماري واحد .

إيقاعات مختلفة احتواها نغم متكامل  
تقسيم وترتيب عجيب . حركات متكاملة تكملها  
حركات أخرى متكاملة .

هنلمية واضحة ولكنها تعيش وتنفس وتنبض  
لأنها من الحياة ..

نظام محكم من الفكر الصافي تظله هندسية  
رائعة ويغذيه فيض كبير من الحب الإنساني .  
ذلك هو اللحن الكبير الذي انتشت به « الصلاة »  
إيقاع رائع بين الراسي والمنحنى . صفوف متراصة  
من الأعمدة الراسية تتلوها صفوف أخرى متراصة  
من الأعمدة الراسية : : الصفوف تتكرر وتنغم

من ثلاثين عاما خلت ، كانت تعني جمعية  
الرسم والتصوير في المدرسة السعيدية . كنا  
جماعة صغيرة وعلى رأس الجماعة أستاذ . أستاذ  
ساخط على الفن وعلى تعليم الفن ، عاد لثوه من  
بعثة للدراسة فن التصوير في إنجلترا وقد زاد  
سخطه على ما تعلم هناك .

كنا أيضا ساخطين ، بالمدى ، ربما .. بل  
كنا أشد سخطا من الأستاذ ، حادثة السن ،  
الحماس ، ربما .. كان الأستاذ يقول : « مدارس  
الفنون متدنا وفي الخارج لا تعلم الفن بل أنها لا تعلم  
طالب الفن الا وصفات معروفة وتعبية « روشحات »  
محفوظة لرسم أي شيء وبأسهل طريقة .

الأكاديمية الميتة والتأثرية التي اندثرت في أوروبا  
منذ زمن طويل والتي دحقت كلها علينا مع الوافدين

الأجانب والمبعوثين المصريين .. كانت هذه هي كل  
ما يصبو ال أن يصل اليه الفنان عندنا في ذلك  
الحين .

ولكن جماعتنا الصغيرة كانت تبحث عن شيء آخر  
اذ كانت تسمع شيئا آخر ..

ان « كوز النرة » الأخضر عندما تكشف عن حياته  
البيضاء بنزع جزء من غلافه الخارجي الأخضر نرى  
ذلك الشكل المخروطي المعمارى البناء الذي رسمته  
صفوف الحب المتراسة - تعلو حبة حبة وتصغرها  
قليلا - وتجاور حبة حبة أخرى وتكاد تماثلها الا  
قليلا والكل في صفوف متراسة صاعدة متوازية  
ولكنها ليست متوازية تماما - ترتفع صفوف الحب



الصلاة

فى قوس خفيف - من أقصى اليسار - فى طريق  
النور فى تبادل - فى توافق مع النور .

ثم ترتفع ثانية تلك العناصر البيضاء لتتحد مرة  
أخرى فى قوس آخر حتى أقصى اليمين ثم تتردد  
قليلا ثم تنضم وتتقارب فتغزو ثم تسرع حركتها  
لتلحق بنهاية اللحن حيث تتلاشى مع الأعمدة الرأسية  
فى اليهو الكبير بينما أجسام المصلين فى الحناياتها  
الخفيفة تردد إيقاع الأقواس العليا فى خشوع .

كان اللقاء مع « الصلاة » منذ ثلاثين عاما هو لقائى  
الأول مع محمود سعيد تأكد لى فيه ما سمعته  
وما رأيته فى « كوز الذرة الأخضر »  
وفتحت لوحة « الصلاة » لى وللجماعة الصغيرة  
بابا جديدة للرؤية وطريقا عريضا للعبور ..  
إنها الكلاسيكية والرومانسية معا ..  
الهندسية والحب فى وحدة لا تتجزأ .

والإيقاع يتكرر ويتغير ولكنه يتغير بحساب وفى  
همس .. فى همس صاخب ..

تعلم تلك الصفوف من الأعمدة وتتوجها حزم من  
الأقواس تتشابك وتتصانق ثم تفترق .. ثم تلتقى  
ثانية ..

انحناءات الأقواس تؤكد رأسية الأعمدة ، ورأسية  
الأعمدة تعطى القوة لانحناءات الأقواس ..  
طلال الأعمدة التى حركها سقوط السور فوق  
سطح الأرض لتؤكد أفقيته .. تؤكد مرة ثانية  
رأسية الأعمدة ..

طلال هامة مناسبة يتخلل انسيابها حب رفيق  
صاف .. ينتشر فى رفق ولكن فى غير خجل ليضفى  
على الرأسية والأفقية والانحنائية شيئا آخر ..  
غير هندسيته ..

تلك الظلال الهامسة هى طريق الحب - هى  
طريق النور . ثم تتحد عناصر المصلين البيضاء تهادى



التزعم

# محمود سعيد وعالمه الأسطوري

## بقلم: فنؤاد كامل

ولولاه لتأخر ظهور جيل آخر يثبت اليوم دعائم الفلسفات المتحررة للفن المصري المعاصر . انه وريث التقاليد ، ينهل مما يشاء من منابع التراث المحل والعالي ، فنلتقى معه - في لمحات عميقة - بالفنون المصرية وبصور الايطاليين الأول وعصر النهضة وفنون الأراضي الواطنة وبمخالقة الفن عبر الأجيال بين الكنائس القوطية ومتاحف العالم ، في مزيج عجيب يعمق من أصالته وحدة فنية متكاملة . ولاشك في أن لهذه الثقافات الرشيدة ولأسفاره الطويلة الأثر الحاسم الذي انتفج مواهبه ويسر أمامه السبيل إلى تأمل صغوة آثار الفن فتمكن من تخليد ما يجول بأعماق نفسه ، بيد أنه لم يكن سهيلاً إلى

« محمود سعيد » أول رائد كبير للتصوير المصري الحديث وستظل مكانته الفنية أعمق أثراً من جميع التيارات التي أرادت أن تسود الحركة الفنية منذ مطلع هذا القرن بما تنقله معاهد الفن الجميل عن الأكاديميات الأوروبية لتطمس به كل تراث قديم أو حديث لا يعرف غير انطلاق الخيال . خلس التصوير من نزعاته السطحية وأعاد إليه تلك النظرة الشاملة في مشاكل التكوين - كوحدة مستقلة - وعلاقته بأغوار النفس ، مما كان له أكبر الأثر في تنشئة جيل من الفنانين كان يمكن أن يفسل طريقه في خضم الأغلال الحرفية وجسود التفكير الجزئي الذي يحد الفن في مجال التقليد والانطباع السريع .

الهرب من التفكير في مسألة العيش بل كان طريقا صوفيا الى دفن الحنين والأحزان ، وهو من هذا الجانب أعمق - لمن يتأمل فنه - من مجرد الوقوف عند مظاهر المجون العابر أو جمود العقيدة المجلد ، تلك العقيدة التي كان دائم التطلع اليها - ويقررها ليما بينه وبين نفسه - جعلها تفرض حمايتها على كل مافي فنه من معان خاصة كثيرا مانلج فيها نظرة المستمع تشرح صدورنا بما تشمه من انسجام مع الحياة ، الا أن وراء هذه النظرة نفسا آسية تحكي لنا - في يقين - لواعج العشق بذلك الجسد المجهول يتوقد كسراج الياقوت أو كوميض الزمرد أو كشهيق الذهب - وما اللون الأزرق عنده - في رمزته ويدواته وعمقه عمق السماء الذي كثيرا ما يخيم على عالمه الغنى - الا دفء الحياة يدعونا الى انشعبت بها - ان أملا أو وهما - من أجل بصيص من ضياء ذلك النبع المقدس .

ولئن تراءت لنا - في صور « سعيد » - صلابة النحت الفاتر البارز بالمعبد المصري القديم ، أو شبه لنا أننا نستعيد الوجوه والصفين من أقنعة الفيوم والاقنونات البيزنطية ، أو استحوذ علينا سحر الماذن وتقوش القباب ورشافة المصائب اكنائية ، الا أن للفنان قلقة وعشقه الخاص دون تلك كما له أسلوبه التصويري المضحى ، يتواءم ويتجانس في حدود الضرورة التي تلزمه بأن يستنبط بهذا نفسيا أو يستشعر عمقا ماساويا يوقظ الوعي بالوحدات المنفردة وعلاقتها بصياغه الأثر الفني في تكوينه المعماري العام الذي ينقي وسعيه عناصره ويشحنها بما يبدو فيها - غالبا - من شغف بالإطراد المنطقي والارتفاع المنتظم الوثيرة المتماثل المتساوي القسماات الرابط لهذه العناصر الفريدة في مجموعة متماسكة تتوازن فيها كل حركة من جسم وكل خلية من ضوء وكل لمسة من خشونة أو ليونة ، فما من عنصر الا ويساهم في ثبات البناء واستقراره كما لهوظيفته المعددة لتأدية المعنى المستتر المقصود حتى ليسرى الامتزاج العميق لتلك العلاقات الصوفية مع ارادة الفنان الصارمة كأنها تريد قهر المجهول وراء القبر ، بيد أن الفنان ينتصر - في بعض لوحاته - للرمز والكناية حتى حدود التكثيف والتجريد العقلي وعندئذ ينبلج ذلك الشموخ العضوي والسر اتقامت المكتوم الذي تحدثه نغمة الحداد الداخلي رغم الضوء البراق واللون العاد الشبيه بالرنين الذي ينبثق

عند « ليجيه » ورغم ما يسبغه من استدارة الأبدان العارية في تكوير الانداء والأفتخاذ الفاجسرة على نماذجها التي تفيض صحة وعذوبة - ومي بعض ما ترسب لدى « سعيد » من لهيب البشرية ووهج رائحته عند « رنوار » - وكان فناننا يريد أن يتمثل فيها الشوق الملح والوصال العنيف كلما سقط منها ظل ارتفع عليها عود من أضياء ، دون أن يكون لكل ذلك تأثير مسرف على « سعيد » بفضل وجود ذلك التعادل المحكم المهدى المتصل في فنه بل وفي حياته . ومن خفايا الخطوط اللولبية وطواهر الانثناءات المتقابلة ومؤثراتها الحسائية المتعددة على الجسوم والحجوم والسحن والفراغات ، وعلى فيض ظلالها المستقيمة يمد « سعيد » لوحاته برقة موحشة وصفاء صحراوي وكيان بللوري مصقول ويتحرر « سعيد » من قيد النموذج الذي يتقل الخيلة ويغر الى نبع قلبه ليبوح له بما وراء النموذج حيث تلتقى الهندسة الليلية - ذات الظل الديني المختلط بالشوهرين ينتصب ليلتقط بعض أسرار المطلق - مع الوجود الأليفة التي تتجسد في سكونية ومهابة وبلغاها كل يوم على هذا الوادي الذي تحتضنه الصحراء تسفح أعمالها أو تغالب اقتراب القلبر المتشكر بانحنائها المريرة وسعيها الدائب الى صيدها المعجب .

وتلك الظلال المترونة دائما بالحس الجنائزي والتي تريد أن تضغط كل شيء وتحجب كل نور كأنها يريد بها « سعيد » أن يستكشف أرضا بكرا ترصعه رحيق الحياة الأولى لا ينزع فيها الا الى مايمسك عليه أمنه وسره وسحره فيما يشيع في جوانب فنه من الوسامة والتوسل والوداعة والوقار والشموخ رغم الظلال ، الظلال الراقدة ، وليس ما يحبه أو يفرغ منه « سعيد » سوى الظلال الرافدة على نواها ، وكأنها الستار الكثيف الغنى - في تجربة البداة الإنسانية - الذي لا يرتبط بغير ذلك النور القائم الذي نلقاه بعد الغيب يشق ليل النفس الجالك ويتسلل ليزحف على سماء صافية أو ملبدة - هيهات أن تهتكها النفوش والزوايق والزخارف الهندسية ، وتتجسم عوالم « سعيد » بل أصنامة الفلسفورية - ملء العين - وكأنها قدت من خشب عتيق أو طين محروق أو نحاس يفالب الزمن ، تضطرم بذكرى شهوات تظل تحرق فينا حتى يستخلص لنا « سعيد » من غضونها الحريرية



### البايعات

ـ غالباً ... الى مصادر الصراع والحركة الكادحة نحس فيها بخفقات التجربة والمعاناة ونصيح السمع فيها الى مونولوج داخلي يفيض بخلجات المشاعر الخفية، والأحاسيس الغامضة تزداد غموضاً كلما أمعنا فيها النظر ويستحيل تفسيرها فكل تفسير يحتاج الى تفسير . وكلما بدا لنا هذا القالب بلا علامات أو حدود كانت تجربة « سعيد » وتجربتنا معه من أوقع وأشهى اللحظات التي تمتاز فيها منافع الوحشة والاشتياق الى الدار ، الى الأركان ، الى أنوار المشكاة والخافتة ، رمز التجارب الدائم بين ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا ، كأنات فريدة تتناسل وتتفاعل وتستشعر وتفكر . وهنا بين أنفاس « يتهوون » العتيقة التي تمثل فيها بطولة الانسان في مأساة

وشقوقها الحيوانية مناطق الصمت الأبدى التي قد تمتد جنورها الى عصور ما قبل الديانات القديمة . وليست اللغة التشكيلية عند « سعيد » ما يدور بخاطرنا من كلام وأقوال منظومة فالقالب التشكيلي المسبوب في فنه لا يستنجد بمعناه الاصطلاحي بل هو ـ في حد ذاته ـ اللغة العليا التي نستطيع أن نتهاوس بها ـ وحدها ـ وتستجيب لها وتتراحم معها بل وتشعل النيران في أعماق أعماقنا ، فشمعة تداخلى خفى يهيب بنا في قرارة فن « سعيد » الى نقطة السكون . وعينا يحاول الفنان كل يوم سبيلاً آخر حيث يتجول قلبه ـ دوماً ـ في كل مكان ، فكل القسمات التي تصدر عن أعماقه ان هي الا ملامح الخلدات النفسية المستورة تتجه عند « سعيد »



#### الدعوة الى السفر

الى التأمل فيما وراء الأشيخ والتغفل الى أصولها البعيدة واستكناه أسرار محركها الأول الذي انبثقت منه كل يدور الحياة . أما حكمة الفنان الكبرى التي ترسم على وجهه المشرق والتي تعودنا كل صيف أن نتلقاها منه لتنتقل من فنان الى فنان ومن جيل الى جيل ، فقد تمثلت في قوله : ليس من الأهمية بمكان أن يتسكك الفنان بأسلوب ما بل يفوق ذلك أهمية ما يبذله الفنان من جهد ، في تفاعله مع العالم المحيط به ، لكي يشق لنفسه طريقا يواصل السير فيه حتى يلازم بينه وبين شخصيته .. يجب أن يسمح لكل فنان بالتعبير عن نفسه تعبيراً حراً طليقاً اذ أن سيادة اتجاه فني واحد في بلادنا خرافة .

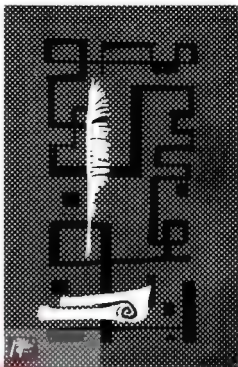
وجوده الضائع وفي خضم الحان « فاجتر » الرهيبة التي تحمل أصول الانسان المتجلية في حريته وتفوقه يجد « سعيد » الكمال اللانهائي الذي ينشده في مجال ابداعه الخاص .

ذلك هو عالم « سعيد » الذي يدور في الأعماق — نقطة التحول في تصويرنا الحديث — تظل به نفوسنا تراودنا الانتماء من خضم التعاليم المدرسية والخروج الى عالم الفن والحرية عالم النظرة والنماء وتجدد الحياة ، المزيج الفريد من الرؤى الشعرية تجتاز البلور في تضاعيف لوحاته العريقة لتخلق تقاليد الخاصة وتكسبها طابعها الأثيري ، وتقودنا

# الدلالة الفلسفية للعمل الروائي

عند ألبير كامو

بقلم : الدكتور زكريا إبراهيم



ينتقل إلى عالم خاص قد خلقه صاحبه على صورته ومثاله ، وإن كانت عناصره مستمدة بلا ريب من صميم الحياة الواقعية . وربما كان من بعض أفضال ألبير كامو على الأدب المعاصر أنه قد قرب الرواية من الفلسفة ، فكشف لنا بذلك عن الدلالة الميتافيزيقية للعمل الروائي ، كما أظهرنا على حقيقة السدور الفلسفي الذي تفضله الرواية في الثقافة الإنسانية بصفة عامة ، وحضارتنا الرائعة بصفة خاصة (١)

وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن الناس قد اعتادوا ربط العمل الروائي بالقدرة على ابتكار المواقف المتخيلة ، حتى لقد اصطلح بعض المفسرين على تعريف الرواية بأنها « القصة الطويلة المتخيلة ، المكتوبة بأسلوب نثري » ( كما قال ليتريه Litteré مثلا ) . ولو أننا سلمنا بهذا التعريف — فيما يقول كامو — لكان علينا أن نتساءل عن السبب الذي من أجله وجد بعض الناس لغة كبرى في خلق أمثال هذه الأقاصيص الخيالية ، كما وجد غيرهم — وهم الأغلبية — لغة معاتلة في الاستمتاع بقسامة

كثيرا ما يطوف بخاطري — هل أثر مشاهدتي لبعض الأعمال المسرحية التي يقدمها لنا روائيون مشهورون من خيرة الكتاب عندنا — أن أسائل نفسي عن مدى عمق النظرة الفلسفية التي يستند إليها أمثال هؤلاء الروائيين في فهمهم للشخصية البشرية . فنحن نرى الأحداث تتابع وفقا لمنطق عجيب لاتحكمه سوى الصدف والمفارقات ، كما أننا نرى الشخصيات تتصرف على نحو ما يريد لها الكاتب ، دون أن تستند في سلوكها إلى دعامة من ماض أو حسيطة نفسية أو خبرات روحية متناسقة . ونحن لا ننكر — بطبيعة الحال — أن الروائي يكتب بالصور ، لا بالاستدلالات والمقولات الذهنية ، ولكننا نميل إلى الظن بأن كبار الروائيين من أمثال بلزاك ، ومفليل ، وستندال ، ودوستويفسكي ، وبروست ، ومالرو ، وكافكا ، وغيرهم ، قد كانوا جميعا « روائيين فلاسفة » استندت رواياتهم إلى نغزات فلسفية خاصة ، ومواقف ميتافيزيقية محددة . وهذا هو السبب في أننا حينما نقرأ لأي واحد من هؤلاء ، فأننا نشعر بأننا

F.A. Camus : «Le Mythe de Sisyphe», Gallimard, 1942, (Philosophie et roman), pp. 130-141.

(أو مشاهدة) أمثال هذه الأعمال الروائية المتخيلة وليس من شك في أن أسير تأويل لهذه المتعة هو أن يقال إنها ناشئة عن حنين النفس البشرية إلى التهرب من الواقع، وحرصها على الاستمتاع بلذة التبرود في عالم الخيال. ولو صحت هذه النظرة، لكان للعدد أقل الناس ميلا إلى قراءة الروايات، في حين أننا نراهم يقبلون - كثيرهم - على الاستمتاع بالأعمال الروائية المتخيلة، فضلا عن أننا نلاحظ أن الألم العميق كثيرا ما يقضى على كل رغبة في القراءة، فلا يكاد الشقي يقوى على مطالعة قصة! فليس بصحيح إذن ما يقوله البعض من أننا نلوذ بالرواية لكي نتهرب من شقاء العالم الحاضر، أو لكي نتعافى بانفسنا عن واقع تقبل يرين على كاهلنا.

حقا أن النشاط الروائي - فيما يقول البير كامى - يستلزم ضربا من ضروب «الرفض» أو «التنكر» للواقع، ولكن هذا «الرفض» لايعنى «الهروب» أو «الفرار». وعلى الرغم من أن الإنسان يرفض العالم على ما هو عليه، فإنه مع ذلك لايقبل التهرب منه، وأية ذلك أن الناس يتمسكون بالحياة الدنيا ولا يترفضون لأنفسهم - في معظم الحالات - التنازل عنها أو التخلص منها. والواقع أن الناس لايريدون أن ينسوا العالم أو أن يتناسوه، بل هم يريدون - على العكس من ذلك - أن يعملوا على إهلاكه والسيطرة عليه. «وليس أعجب من مواطني هذا العالم: فإنهم يشعرون بأنهم منفيون في صميم أوطانهم»! ولكننا لو استثنينا لحظات السعادة والامتلاء

الروحي (وهي - مع الأسف - لحظات قصار في حياة كل فرد منا) لوجدنا أن «الواقع» هو في نظرنا دائما ناقص، أو غير مكتمل. وهذه افعالنا نفسها تندعنا، وتهرب منا، لكي تتلبس بأفصال أخرى، ثم لاتلبث أن تعود فتحكم علينا، مرتدية أذئعة مجهولة لم تكن في الحسبان، وكأننا هي ماء لتتال Tentale الذي يعض دائما نحو مصب مجهول! وربما كان حلم الإنسان الأكبر أن يعرف هذا المصب، ويتحكم في مجرى النهر، لكي يستطيع في النهاية أن يدرك الحياة بوصفها «مصيرا» destin أجل، هذا هو الحنين الذي يأخذ بجماع قلب الإنسان، فيدفعه دائما إلى العمل على «تملك» الحياة والأماكن بالواقع، حتى يستطيع أن يضمن لنفسه - في نطاق المعرفة على أقل تقدير - ضربا من التوافق أو التناغم مع الذات. ولكن هذا العيان

الناصع الذي يتمناه الإنسان، هيهات أن يتحقق - إذا كان له أن يتحقق يوما - اللهم إلا في تلك اللحظة العاطفة التي نسميها باسم «الموت» وهي اللحظة الوحيدة التي يكتمل فيها كل شيء. وحينما يقدر الإنسان أن يوجد حقا لأول مرة، فإنه عندئذ سرعان مايتكف عن الوجود!

وهنا يحاول البير كامى أن يفسر لنا السر في ذلك الحسد العجيب الذي يكنه الكثيرون لغيرهم من بني البشر، فغراه يقول أنه لما كان الناس لا يرون غيرهم إلا من الخارج فإنهم كثيرا ما يتسبون إلى وجود الآخرين تماسكا أو (وحدة) لايملكها هؤلاء الآخرون في الواقع، وأن بدت للناظرين من الخارج حقيقة أكيدة لاشك فيها - والحق أننا لانرى من الآخرين سوى تلك المعالم الخارجية أو الخطوط العريضة التي ترسم أمام أعيننا، وبالتالي فإننا لا ندرك تلك التفاصيل الدقيقة أو الجزئيات الصغيرة التي تنخر في أعماق قلوبهم. ومن هنا فأننا نخلع على حياة الغير طابعا فنيا يجعل منها في انظارنا حقيقة روائية متسقة، دون أن ندرك أن ما في تلك الحياة من تمزق، وتناقض، وتوتر باطنى. وحتى حينما تكون بازاء حياتنا الخاصة، فإننا كثيرا مانود لو اعتنقنا أن نجعل منها «علا فنيا» متسقا.

وهذا هو «الحب» في أننا نتمنى أن يدوم الحب، على الرغم من أننا نعلم حق العلم أنه هيهات للحب أن يدوم، وأنه حتى لو دام - بمعجزة ما من المعجزات - حياة طويلة باكملها فإنه مع ذلك لن يبلغ مستوى الكمال، بل سيظل حبا ناقصا غير مكتمل! وإن الإنسان ليعلم تماما أن سعادة لا أثر فيها للسام أو الرتبة إنما هي ضرب من المستحيل ولكنه قد يمتنى - في سعيه وراء الدوام - أن يصبح الألم الطويل مصيرا دائما مخلدا ومع ذلك فإن الواقع سرعان ما يجيء مكذبا لكل أمل بشرى في الدوام أو الاستمرار إذ تتفتح عيوننا على حين فجأة، فنرى أن أقصى آلامنا لابد من أن تزول يوما وندرك أنه لابد لكل شيء من أن ينتهى أن عاجلا أو آجلا، وعندئذ لانتلبث أن نفهم أنه هيهات للألم أن يكون اعمق دلالة من السعادة مادام الموت لابد من أن يجيء فيقضى على هذا وذاك!

وليست الرغبة في التملك سوى صورة أخرى من صور هذا الحنين البشري إلى الدوام. وإذا كان «الحب» كثيرا ما يختلط بهذا مرضى عجيب، فذلك



جانب الصواب إذا قلنا إن لدى الإنسان فكرة عن «العالم أفضل» من العالم الراهن . ولكن كلمة أفضل هنا لا تعنى عالما مختلفا « بل هى تعنى عالما موحدا unified . وحينما يتحدث البير كامى عن « حى الوحدة » فهو يعنى بها تلك الصورة الانسانية التى تسمى بالقلب فوق مستوى العالم الواقى ، بما فيه من تشقت ، وتوزع ، وتكشر ، على الرغم من اعترافه فى الوقت نفسه بأنه ليس فى وسع الإنسان أن ينتزع نفسه تماما من برائن هذا العالم . وسواء كان نشاط الإنسان نشاطا دينيا روحيا ، أم نشاطا اجراميا عدوانيا ، فانه فى جهده البشرى العارم انما يعبر عن تلك الرغبة الانسانية العادة فى تزويد الحياة بصورة لامتلاكها فى الواقع ونفس الأمر . وهذا الاتجاه الذى قد يدفع بنا نحو عبادة الله ، أو نحو العمل على تحطيم الإنسان انما هو بعينه الذى قد يدفع بالبعض منا نحو الإبداع الروائى . وهنا يتساءل كامى عن ماهية الرواية . لكن لا يلزم أن يجيب على هذا التساؤل بقوله : « إن الرواية هى ذلك الكون الخاص الذى يكتسب فيه الفعل صورته ، ويتم فيه النطق بكلمات النهاية ويتحقق فيه استيعام الموجودات الموجودة ، وتأخذ فيه كل حياة طابع البصر (١) . ومعنى هذا أن الصالام الروائى انما هو فى جوهره تصحيح ، للعالم الحاضر ، وفقا لما يجيش فى صدر الإنسان من رغبة عميقة أو نزوع قوى نحو « الوحدة » و « الاتساق » ولكن حذار من أن تنوع أن عالم الرواية هو غير عالم الواقع : فإن الآلم فى العمل الروائى هو بعينه عالم الحياة ، والحلم فى الرواية هو بعينه حلم الحقيقة ، والحب فى الإنتاج الروائى هو بعينه حب الناس فى الحياة الواقعية . أما أبطال الرواية ، فانهم ينطقون بنفس اللفة التى نتحدث بها ، كما انهم يملكون من مظاهر الضعف والقوة مثلما يملك سائر البشر فى الحياة الدنيا . فليس عالمهم اجملى أو أروع من عالمنا نحن البشر ، بل كل ما هنالك انهم — على العكس منا نحن السواد الأعظم من الناس — يعضون فى أعمالهم حتى نهاية الشوط ويحققون مصائرهم باكملها ، فهم يتممون ما نحن فى العادة عاجزون عن اتمامه . وحينما إن نرجع الى روايات مدام لافاييت أو سنتدال أو جويينو أو دوستويفسكى

لأن المحب قد يطمع فى تملك المحبوب . ولكن مهما كان من أمر ذلك ( التبادل ) الذى قد يتحقق بين المحب والمحبوب ، فإن شخصية الكائن المحبوب لا يمكن أن تكون ملكا لنا تماما . ولم يعرف العشاق يوما فى هذه الأرض القاسية التى يولد فيها البشر منفصلين ، ويحيون مستقلين ، ويموتون فرادى ، ما يمكن أن نسميه باسم ( الوصال الحقيقى ) . وعينا يحاول المحبون أن يحققوا رغباتهم الدفينسة فى « الاتحاد » فان امتلاك « الآخر » لا بد من أن يظل مطلبيا ميتافيزيقيا مستحيلا ! ولكن « الحنين الى المطلق » لا بد من أن يعمل عمله فى اعماق الذات الانسانية ، وبالتالي فان كلامنا لا بد من أن يكون قد أحس يوما هذه الرغبة العارمة فى الدوام والاكتمال والامتلاء وليس « النرد » الذى يتحدث عنه البير كامى سوى ( رفض ) للصيرورة ، والتغير ، والعناء باسم الدوام ، والثبات والخلود ! وينظر المرء الى البشر من حوله ، فيراهم ( زلقين ) لا ينادى يستطيع أن يمسك بهم ، وذلك لأنهم يفلتون منه باستمرار ، ويندبون عنه فى سائر أفعالهم . والحياة البشرية — من هذه الناحية — خليط مهوش غير واضح المعالم ، ان لم نقل بأنها « عديمة الطراز » خلو من كل أسلوب style ومعنى هذا أن الحياة ليست سوى حركة مستمرة تجرى دائما أرواء بصوريات دون أن تتمكن يوما من اللحاق بها أو المتور عليها . والإنسان هو ذلك الموجود الممزق الذى يبحث عينا — فيما يقول البير كامى — عن تلك الصورة أملا أن يجد فيها سبيلا الى تدعيم مملكته الخاصة ، أو تحديد معالم وجوده الخاص . ولكن الواقع شاهد — مع الأسف — على أنه ليس لأى شىء حى — فى هذا الوجود — صورة محددة مكتملة يمكن أن تكفل للإنسان ضربا من « التوافق » أو الانسجام الباطنى .

وحسبنا أن تلقى نظرة سريعة على ما يقوم به البشر من نشاط فى هذا العالم ، لكى نتحسب أن من أنهم يعملون جاهدين فى سبيل البحث عن « الصيغ » formules أو « المواقف » التى يمكن أن تخلع على وجودهم ما يفتقر اليه من « وحدة » أو « اتساق » فليس يكفى للإنسان أن يعيش ، بل هو فى حاجة دائما الى أن يخلق من حياته « مصيرا » destinée حتى قبل الموت ، ومن ثم فاننا نراهم يبحثون لحياته عن « خاتمة » أو « كلمة نهاية » تجعل منها اقصوصة متسقة أو رواية متكاملة ! واذن فقد لا

(١) Albert Camus : « L'Homme révolté », Paris, Gallimard, 1951, Ch. IV, pp. 324-325.

لكي نترك الى اى حد قد مضى إبطال هذه الروايات  
فى تحقيق مصيرهم ، وكيف استطاعوا - بالتالى -  
أن يعيشوا خبراتهم الغرامية حتى النهاية .

حفا ان العالم الروائى - فيما يقول البير كامى -  
« عالم خيالى » ولكنه فى الوقت نفسه عالم أصيل  
قد ابتدعه الروائى عن طريق تصحيحه للعالم  
الراهن . فالعالم الروائى عالم يستطيع الألم فيه -  
ان أراد ذلك - أن يدوم حتى الموت وتستطيع  
الاهواء فيه ان تظل قائمة كما هى الى الأبد ، وتستطيع  
الموجودات فيه أن تبقى فريسة للفكرة الثابتة او  
الوسواس المستديم ، ويستطيع الأشخاص فيه ان  
يظلوا « حاضرين » بعضهم أمام البعض الآخر دون  
انقطاع . . . الخ . . . ومن هنا فان الانسان يجد فى  
العمل الروائى تلك « الصورة » التى طالما تاق اليها  
فى الحياة العادية ، وذلك « الحد » المسكن الذى  
طالما سعى وراءه - عيشا - فى ظروف معيشته اليومية  
وهذا ما يعبر عنه كامى بقوله : « ان الرواية تصنع  
المصير على المقاس المطلوب ! » بمعنى ان الرواية تقوم  
بمنافسة الخليقة الطبيعية ، وتحاول أن تنسج -  
ولو مؤقتا - على الموت ! وسواء رجعنا الى الرواية  
الفرنسية القائلة على التحليل ، أم رجعنا الى الرواية  
الروسية على نحو ما نجدها لدى دوستويفسكى  
أو تولستوى ، فاننا لن نجد صعوبة كبرى فى أن  
نتحقق من ان ماهية الرواية كاملة فى ذلك « التصحيح  
المستمر الذى يجريه الروائى على خبرته الخاصة ،  
متجها به دائما فى نفس الاتجاه » وليس من شأن  
هذا « التصحيح » أن يكون أخلاقيا او صوريا خالصا  
بل هو لابد من أن يهدف أولا وقبل كل شئ الى  
تحقيق « الوحدة » ومن ثم فانه يصير بالضرورة عن  
حاجة ميتافيزيقية أصلية وكامى يتوقف بصفة خاصة  
عند كل من الرواية الأمريكية والرواية البروسية  
نسبة الى الكاتب الفرنسى مارسيل بروست M. Proust

لكي يبين لنا نوع « البحث عن الوحدة »  
فى كل منهما . وفى الرواية الأمريكية تتحقق  
« الوحدة » عن طريق التوضيح بالحياة الباطنية  
للشخصيات وارجاع الانسان الى سلوكه الخارجى  
او ردود افعاله الظاهرية ، فى حين تتحقق « الوحدة »  
عند بروست عن طريق التمسك بالحياة الباطنية  
والذاكرة الروحية ، مع الجمع بين الذكريات الضائعة  
والاحساسات الراحنة .

ولسنا نريد ان نتوقف عند هذه المقارنات الدقيقة  
التي قدمها لنا كامى خلال دراسته لكل من الرواية  
الأمريكية « و » الرواية البروسية » وانما حسبنا  
أن نقول ان « الرواية » - فى نظر كامى - لابد من  
أن تجيء معبرة - بوجه ما من الوجود - عن تلك  
الحاجة الميتافيزيقية الى « الوحدة » ولاشك ان الطريقة  
التي يصطنعها الروائى فى معالجته للواقع لابد من  
أن تكون بمثابة تأكيد لقدوته على الرفض . ولكن  
ما يستيقبه الروائى من الواقع فى عالمه الخاص  
انما يكشف لنا فى الوقت نفسه عن قبوله لجوانب  
واحد « على الأقل » من جوانب الحقيقة الخارجية ،  
ألا وهو ذلك الجانب الذى ينتزعه من ظلال الصيرورة  
لكي يسلط عليه أضواء الإبداع الفنى ، ولو أن الفنان  
مضى فى عملية « الرفض » حتى نهاية الشوط ، أعنى  
لو أنه تنكر للواقع تنكرا كاملا مطلقا ، لكان فى ذلك  
استبعاد تام للواقع ، وبالتالي لوجدنا انفسنا بازاء  
أعمال صورية ( او شكلية ) محضة . وأما اذا أثر  
الفنان - على العكس من ذلك - أن يعلى من شأن  
الحقيقة الفعل ، لأسباب خارجة عن مقتضيات العمل  
الفنى نفسه ، فستكون فى هذه الحالة بازاء نزعة  
واقعية صرفة ، وعلى حين أن الحركة الأصلية للإبداع  
الفنى تستلزم أن يكون ثمة ارتباط وثيق بين الرفض  
والقبول ، أو بين النفي والاثبات ، نجد فى الترات  
الفنية الشكلية تشوها صارخا للإبداع الفنى احساب  
عملية الرفض أو الإنكار . وهذا هو الأصل فى تلك  
الاتجاهات الصورية الهروبية التى يزخر بها عصرنا  
الحاضر ، والتى يرجع الجانب الأكبر منها الى أصول  
عدمية واضحة . وأما حين يستمسك الفنان بالواقع  
الفعل ( على ما هو عليه ) فانه يتخلى عندئذ عن الشرط  
الأساسى لكل إبداع فنى ، اذ يقتصر على تأكيد  
« الحطرة المباشرة » للعالم ، على حساب حرية الوعى  
الخالق . وفى كلتا الحالتين ، يلاحظ كامى ان ثمة  
إنكارا للفعل الإبداعي الذى هو الأصل فى كل عمل  
روائى . وسواء عمد الروائى الى اطراح الواقع  
كله ، أم عمد الى الاختصار على تأكيد الواقع وحده  
فانه فى كلتا الحالتين انما ينكر ذاته سواء أكان ذلك  
على صورة سلب مطلق أم على صورة اثبات مطلق .

بيد أن كامى يعود فيقرر أن مفهوم « الفن الشكلى  
الخالص » ومفهوم « الفن الواقعى المحض » انما هما  
مفهومان فارقان تماما من كل نحرى أو مضمون  
ومهما امتعت النزعة العدمية nihilisme فى عملية

من جديد ، وكان هؤلاء الفنانين قد استطاعوا ان يفرضوا على العالم قانونهم الخاص !

فإذا ما طبقنا هذا المبدأ الفنى العام على العمل الروائى ، الفينا انه لاسييل الى مطالبة الكاتب الروائى بالخصوع التام للواقع ، ولكن لاسييل فى الوقت نفسه الى مطالبته بمجاناة الواقع تماما أو التخلي عنه نهائيا . والحق انه لا وجود للعناصر الخيالية الصرفة فى أى عمل روائى ، بمعنى الكلمة : لانه لو وجد فى الرواية المثالية (مثلا) عنصر خيالى صرف لاصلة له على الاطلاق بالحقيقة العينية الملموسة لما كان لهذا العنصر أى معنى فنى أو اية دلالة جمالية مادام الشرط الأساسى الذى يتطلبه العقل البشرى فى بحثه عن الوحدة هو أن تكون هذه الوحدة قابلة للتوصيل الى الآخرين . وأما الوحدة القائنة على الاستدلال العقلى الصرف فهى فى نظر كامي وحدة زائفة ، مادامت لاتستند الى دعامة من الواقع . وأما الابداع الروائى الصحيح فهو ذلك الذى يستخدم الواقع ، ولا يستخدم سوى الواقع ، بدفئه ودمايه الحارة ، بل بانفعالاته وصرخاته الحادة . ولكن كل ما هنالك أن الروائى هنا يضيف الى الواقع شيئا يحوره ويدخل منه

ثم يخرج كامي إلى ماسماه البعض باسم «الرواية الواقعية» فيقول ان الفن الذى يريد لنفسه ان يكون مجرد نقل عن الواقع ، أو مجرد تكرار لبعض عناصر مباشرة منتزعة من صميم الواقع ، لا يمكن أن يسمى « فنا » بأي حال مامن الاحوال . ولو أمكن ان يكون ثمة فن يحاكي الواقع محاكاة تامة ، دون أدنى تخير أو انتقاء ، لكان هذا الفن مجرد ترديد عقيم للخلقية ، أو مجرد تكرار أجوف للعالم الطبقي . ولكن الحقيقة أن الفن لا يمكن أن يكون واقعيا محضا ، حتى ولو حاول ذلك فى بعض الأحيان . ولو أريد لأى وصف أن يجرى واقعيًا ، لوجب أن يكون هذا الوصف لامتناهيا ، وبالتالي فان (الواقعية) فى هلم الحالة لن تكون سوى مجرد عملية تعداد أو احصاء لاجد لها . وعندئذ لن تكون مهمة الفن هى العمل على امتلاك « الوحدة » ، بل ستكون مهمته هى العمل على تملك العالم السواقى فى مجموعة . ولكن الروايات الواقعية – فيما يقول كامي – تختار (من حيث لاتدرى) بعض عناصر معينة من الواقع ، ولولا هذا (الاختيار) لما كان لنا ان نعددها اعمالا فنية على الاطلاق . ولا غرو ، فان

الرفض أو الابتكار فانها لايد من أن تنتهى فى خاتمة المطاف الى التسليم بقيمة مامن القيم . ومهما أمنتت النزعة المادية أو الواقعية المنطرفة فى التمسك بالواقع الغفل ، فانها لايد من أن تقع فى تناقض ذاتى بمجرد ما تحاول ان تتعلل ذاتها ! وإذن فانه ليس فى وسع أى فن روائى أن يرفض الواقع رفضا مطلقا كما أنه ليس فى وسعه أيضا ان يقتصر على قبول الواقع قبولًا تامًا . حقا ان اصحاب «النزعة الشكلية» قد يعاولون الاستغناء نهائيا عن كل مضمون واقعى ولكنهم لايد من أن يصلوا فى خاتمة المطاف الى حد استحيل عليهم عندها ان يواصلوا هذه النزعة الصورية الخاوية . . . وحتى لو نظرنا الى تلك « الهندسة المحضة » التى ينتهى اليها فى بعض الأحيان اصحاب التصوير المجرد ، فاننا سنجد انها تتطلب أيضا من العالم الخارجى ألوانها ، وتستعير منه العلاقات القائلة بين منظوراتها ، ولو أريد للنزعة الشكلية أن تكون نزعة صورية خالصة ، لكان على اصحابها ان يلوذوا بالصمت ! وهكذا الحال أيضا بالنسبة الى النزعة الواقعية : فانه ميهات لاصحابها ان يستغنوا عن قسط ضئيل – على أقل تقدير – من التأويل والاختيار التعسفى . ومهما كان من دقة الصور الفوتوغرافى ، فان الصورة التى يقدمها للفنان لايد من أن تجيء منطوية على ضرب من الخيالة للواقع . وأية ذلك أنها وليدة اختيار معين ، فضلا عن انها تحدد معالم شيء هو فى الأصل غير محدود ، ولهذا يقرر كامي أن كلا من الفنان الواقعى والفنان الصورى انما ينشد « الوحدة » حيث لاينبغى البحث عنها : لأن الواحد منهما يبحث عنها فى الواقع الغفل بينما يبحث عنها الآخر فى الابداع الخيالى الذى يزعم لنفسه القدرة على استبعاد كل واقع ! وأما الوحدة الفنية الحقيقية فهى تلك التى لاتظهر الا عند انتهاء عملية التصوير أو التعديل التى يفرضها الفنان على الواقع وليس هذا « التصحيح » الذى يجرىه الفنان على الحقيقة الخارجية – مستعينا فى ذلك بلفته الخاصة ومقدرته الذاتية على إعادة توزيع العناصر المستمدة من الواقع – سوى ما اصطالحنا على تسميته باسم « الطراز » أو « الأسلوب » و « الأسلوب » style هو الذى يخلق على العالم الفنى وحدته وحدوده . وهذا هو السبب فى أننا نلمح لدى بعض العباقرة من الفنانين قدرة خارقة على تنظيم العالم وصياغته

الاختيار وتجاوز الواقع عما الشرطان الأساسيان لكل تفكير ولكل تعبير - وليس من شك في أن عملية الكتابة هي منذ البداية عملية تحرير أو انتقاء - وحسبنا أن نضى إلى أعماق أعماق الرواية الواقعية لكي نستكشف ما فيها من عناصر تصفية تجعل منها رواية ذات قضية أو موضوع ضمني - وهذا هو السبب فيما نلاحظه لدى معظم الروائيين الماركسيين من ميل خفي نحو تصوير الواقع بصورة أو صورة التي تتلاءم مع المذهب الماركسي ، مما يدلنا على وجود حكم أولي سابق يستبعد بمقتضاه الروائي الماركسي ما يروقه من جوانب الواقع ، أو ما يتعارض بطبيعته مع المذهب الماركسي .

وهنا يتوقف كامي قليلا عند « الفن العلمي » لكي يبين لنا أن الصور المنحلة من هذا الفن إنما تظهر في الألق حينما يبقى الفنان مستعبدا للحدث أو حين يزعم الفنان لنفسه القدرة على انكار الحدث بتمامه - والواقع أن الإبداع الفني يستلزم توترا غير منقطع بين الصورة والمادة ، بين الضرورة والعقل بين التاريخ والقيم ، بحيث أن أي اختلال في هذا التوازن لابد من أن يقضي حتما ، إما إلى الدكتاتورية أو إلى الفوضى ، وإما إلى الدعاية المذهبية أو إلى الهذيان الصوري المحض ! وفي كلتا العاليتين لابد للإبداع الفني من أن يصبح ضريبا من المستحيل - مستلزام الإبداع حليف الحرية الواعية المستنيرة ، وسواء استسلم الفن الحديث لدوار التجريد والتعمية الصورية ، أم عمد إلى الاستعانة بسوط الواقعية القحة الساذجة ، فإنه لن يكون إلا فن طفلة وعبيد ، لأن خالقي أو مبدعي ، وكل عمل فني يطن فيه المضمون على الصورة ، أو تطنى فيه الصورة على المضمون ، إنما هو عمل فاشل لا ينطوي إلا على وحدة

زائفة ( أو ساقطة ) ولاشك أن الوحدة التي لاتصدر عن طبيعة الأسلوب نفسه لابد من أن تكون ضريبا من التشويه - حقا أن للفنانين وجهات نظر مختلفة ولكن هناك مع ذلك مبدأ واحدا يشترك فيه جميع الفنانين ، ألا وهو مبدأ « التطبيع الأسلوبى » stylisation وحين نتحدث كامي عن عملية « التطبيع الأسلوبى » فمقصودنا أن ثمة قطبين أساسيين في كل إبداع فني : أولاها قطب الواقع من جهة ، وقطب الدهن ( الذي يخلع على الواقع صورته ) من جهة أخرى - وفي استطاعة الروائي - عن طريق هذه العملية - أن يعيد خلق العالم

لحسابه الخاص ، مستعينا في ذلك بما لديه من قدرة خاصة على التنظيم - وإذا كان كامي يربط الرواية بالتمرد ، révolte ، فذلك لأنه يرى أن الروائي هو ذلك الإنسان المتمرد الذي يخلع على العالم صورة ليست فيه - وعلى قدر عظمة الروائي ، تكون قدرته على التمرد - ولكن « التمرد » لا يعني السلب ، أو اليأس ، أو الإنكار ، بل هو يعني أيضا الخلق ، أو التنظيم ، أو الإبداع - ومن هنا فإن الدلالة الفلسفية الحقيقية للعمل الروائي إنما تتجلى بصفة خاصة في مواجهة الفنان لما في العالم من « عبث » وتمرد على هذا العبث عن طريق فرض الشكل الفني المنظم على الواقع الففل - وإذا كان الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يكتب « الرواية » ويستمتع بالعمل الروائي ، فذلك لأنه في الوقت نفسه « المخلوق الوحيد الذي يرفض أن يكون على ما هو عليه » وهكذا يطبق كامي نظريته الفلسفية في « التمرد » على « العمل الروائي » فيجعل من « الرواية » تمردا على العبث ، وبحثا عن الوحدة ، والتماسا للمعنى .

ولو أننا حاولنا الآن أن نلقى نظرة سريعة على بعض أعمال كامي الروائية ، حتى نرى إلى أي حد نجح « كامي الروائي » في تطبيق نظرياته « كامي النيلسوف » لوخذا أن في روايات « الغريب » و « الطاعون » و « القوط » وغيرها مصداق للنظرية كامي في « التمرد » فهذا مرسوم - مثلا - في رواية « الغريب » : موصف بسيط في أحد المكاتب بالجزائر ، يشعر بأن حياته اليومية سلسلة من الأعمال الروتينية ، والتصرفات الآلية ، والحركات المبتذلة ( أكل ، وشرب ، وتوم ، وتدخين .. الخ ) فلا يتردد في أن يصبح قائلا : « إن الأمور لدى سواء ! » وهذا « الوعي » الذي يصاحب احساس مرسوم برتابة الحياة هو الذي يجعل منه بطيلا وجوديا يدرك أنه لامعنى لحياته على الإطلاق - وآية ذلك أن مرسوم يشعر شعورا واضحا بأن حياته « لاتتقدم نحو هدف ، ولا تنتظم حول فكرة ، بل تجري عمية آلية .. أنها متسوجة من ترديد أبدي للحركات والأفكار الصغيرة والأحاسيس الفجة » ، ويترف مرسوم جريمة القتل ، فلا يلبث أن يجد نفسه وجها لوجه بإزاء واقعة الموت - وهنا يجيء فيزيد من حدة شعوره بعبث الحياة ، ويثير في نفسه الرغبة في التمرد ، وهكذا يبدو « العبث »

بمثابة « وعى للموت ، ورفض له في الآن نفسه »  
 ويقرأ المرء كلمات مرسو أثناء المحاكمة ، فيفكر  
 أنه بإزاء شخصية واعية تراقب مافى الحياة من  
 واقع عيشي ، وتجسد نفسها وجها لوجه أمام الموت  
 فتختار « التمرد » لا الانتحار ..

\*\*\*

وأما في رواية « الطاعون » فاننا نجد تارو يعلن  
 بكل صراحة قائلا : « ان ما يهمني بالأجمال هو أن  
 أعرف كيف يصبح الإنسان قديسا » . ويعترض  
 عليه الطبيب ريو بقوله : « ولكنك لاتؤمن بالله »  
 فيرد عليه تارو بقوله : « من أجل هذا أوجه سؤال :  
 هل في وسع الإنسان أن يكون قديسا من غير الله ؟  
 تلك هي القضية الوحيدة المحسوسة التي أعرفها  
 اليوم » . وتمضي أحداث الرواية متماسكة متسقة  
 فتزيد من شعورنا بأن تارو يمثل الوعي العسبي  
 المتبصر ، وكأنما هو يعرف كل شيء في الحياة !  
 وحين يعصف الطاعون بالأطفال والأبرياء ، يلمس  
 تارو عن كثب عذاب الآخرين ، فلا يلبث الشعور  
 بالحب أن يثور في نفسه ، ولكنه يصر في الوقت  
 نفسه برغبة عارمة في التمرد . وهكذا يرفض تارو  
 تلك الحقيقة الإلهية التي يؤمن بها جماعة المؤمنين !  
 ولكن لا بأس بالحب والتمرد فحسب ، بل بأس  
 تلك القداسة التي لا يمكن أن توجد مع الله !

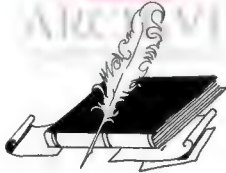
ولكن تارو لا يكتفي بالتمرد ، بل هو يقوم بصراع  
 عنيف ضد الشر ، وهو يؤكد في الآن نفسه أن هناك  
 طاعونا داخليا يقابل ذلك الوباء الخطير الذي يطيح  
 بالأجسام ، ألا وهو طاعون الروح الذي يتمثل في  
 الحقد والكذب والكبرياء . وهو لذلك يقرض بكل  
 صراحة : « أن كل إنسان يحمل في جلدته الطاعون  
 لأنه ليس في الحياة الدنيا من هو برئ منه » .  
 وكما أن من واجب الطبيب أن يصارع الطاعون  
 الجسمي ، فإن من واجب الرجل النقي أن يقوم  
 بصراع باطني ضد الشر - أو الطاعون الروحي -  
 ومن هنا فإن تارو يؤكد مرة أخرى : « أن الجرثومة  
 هي الشيء الطبيعي ، وأما كل ما عداها من صحة  
 وسلامة ونقا ، فهذا كله أثر للارادة ، تلك الارادة  
 التي لا ينبغي أن تتوقف على الإطلاق » - ويشترك  
 الدكتور ريو مع تارو في المناقشة . ويعلن انضمامه  
 إلى زمرة العاملين من أجل تخفيف ويلات الإنسانية في

الحاضر المباشر ، دون التفكير في حياة مقبلة . ولكن  
 ريو طبيب أجسام ، لطبيب أرواح ، فهو لذلك مهتم  
 بصحة الإنسان ، على اعتبار أن « حينا للإنسان  
 يستلزم منا العناية به ، لا إنقاذه أو تحقيق خلاصه  
 في حياة مقبلة » . يلتقي الثارء بتارو وريو في  
 مواقف عديدة ، فلا يجد لديهما سوى مشاعر  
 إنسانية صادقة ، تضي على الرواية تفلأفكر بأومعا  
 فلسفيا . ولكنهما لا يقدمان لنا نظريات فلسفية أو  
 آراء مجردة ، بل هما يضيان في مواقفهما الوجودية  
 حتى آخر الشوط .. وحين يقول الدكتور ريو  
 ( مثلا ) : « انني استشعر مع المتهورين حطا من  
 التضامن أكثر مما استشعر مع القديسين » . وأحسب  
 انني لا أحب البطولة ولا القداسة ، وإنما الذي يهمني  
 هو أن يكون المرء إنسانا » فإن الثارء ، المعادي لايجد  
 في هذه الكلمات أي تعبير فلسفي مجرد بل هو  
 يجد فيها مجرد حديث إنساني تنطق به طبيعة الموقف  
 الذي عاشه هذا البطل الوجودي .

ولسنا نريد أن نستعرض في شرح نماذج  
 أخرى من روايات كامى ( فذلك ما قد يستلزم دراسة  
 خاصة قائمة بذاتها ) وإنما حسينا أن نقول ان  
 العمل الروائي عند كامى هو بمثابة تصحيح للعالم  
 الواقعي ، وفقا لتلك الرغبة الإنسانية العميقة  
 التي صدرت منها كل فلسفة كامى في التمرد .  
 وربما كان من أهم سمات العمل الروائي عند كامى  
 انه يقيم دائما ضربا من « التوازن » بين تصوير  
 المناظر وتسجيل الأحاسيس بين عرض الأحداث  
 وتحليل العواطف ، بين اللقطات الموضوعية والملاحظات  
 الذاتية ، بين تسلسل المواقف وتناغم البواعث  
 مما يضي على أعماله الروائية طابع الصدق الفني  
 من جهة والعق الفلسفي من جهة أخرى . وتبعا  
 لذلك فإن « الوحدة » التي ينشدها العمل الروائي  
 عند كامى ليست وحدة صورية محضة ، أو وحدة  
 أخلاقية صرفة ، بل هي وحدة فنية تشبع حاجة  
 ميتافيزيقية . وهذا هو السبب في أن العمل  
 الروائي عنده قد بقي بمثابة استخدام للفكر من  
 أجل خدمة حساسية مفعمة بالتمرد ، مليئة بالحنين  
 إلى عالم متسق منظم ، وهكذا بقي الإنتاج الروائي  
 عنده تعبيرا عن إيمانه الفلسفي العميق بأن كل  
 عظمة الإنسان إنما تتجلى في قوته الإبداعية على  
 التمرد .

ونعود أخيرا الى نقطة البداية التي انطلقنا منها في هذا البحث ، فنتقول ان استناد الرواية الى دعامة فلسفية لايعنى ان يحاول الروائي تقديم قضايا فلسفية يعمل جامدا في سبيل البرهنة عليها ، أو اصطناع مذهب يعنى نفسه بالتدليل على صحته ، وانما هو يعنى الاستفادة مما لدى الكاتب من خبرات روحية عميقة ونظرات فلسفية خصبة . وهذا ما فعله كامي حينما قدم لنا في أعماله الروائية أحداثا انسانية تنطوي على مدلولات ميتافيزيقية، ومواقف بشرية لا تخلو من معانٍ فلسفية . وقد بين لنا كامي أن العمل الروائي لا يمكن أن يصدر عن قبول مطلق الواقع كما هو ، ولكنه في الوقت نفسه لا يمكن أن ينصرف عن الواقع ويتخلل عنه تماما وينظر الناقد الأدبي الى شخصيات كامي فيجد فيها

نماذج بشرية حية ، تواجهها مشكلات مصيرية ، ويؤرقها القلق أمام الموت ، وتتشابك في نفسها علاقات متناقضة مع الآخرين ، وتنخر في قلبها مطالب انسانية متعارضة ، ويعذبها صراع الحب ، ولكنه يجد فيها ايضا « نماذج روائية » مبتكرة ، تمضي في مصائرنا الخاصة حتى النهاية ، وتعيش مواقفها الوجدانية الى أعلى درجة . فالعالم الروائي الذي يقدمه لنا كامي عالم انساني يشيع فيه دفء الواقع ، وحرارة وآلامه ، وأماله وأحلامه ، وانفعالاته وصرخاته ، ولكنه في الوقت نفسه عالم مبتكر خلقته حرية ابداعية ارادت لنفسها أن تنظم الواقع وساولت أن تغلغ على فوضى الأحداث والمساقف اتساقا فنيا ووحدة ميتافيزيقية .



# العلماء الألمان والدراسات العربية

بقلم :

الدكتور مراد كامل

الملخص : في العربية مستعينا بمخطوطات من مجموعة  
بوستل .

وتبعه تلميذه « كريستمان » Jakob Christmann  
« ١٦١٣ - ١٥٥٤ » فوضع فهرسا مختصرا لمجموعة  
مخطوطات بوستل ، وأمكنه أن ينشر سنة ١٥٨٢  
كتابا في تعليم الخط العربي بحروف لا بأس بها ،  
حفرها بنفسه على القوالب الخشبية ، والحق بالكتاب  
مختارات للتمرن على القراءة من العهد الجديد .

وقد بين في عدة مناسبات الضرورة القصوى  
للدراسات العربية وعين أستاذا في جامعة هايدلبرج  
سنة ١٥٨٥ للغة العربية ونشر سنة ١٥٩٠ ترجمة  
لاتينية لكتاب محمد بن كثير الفرغاني في الحركات  
السموية وجوامع علم النجوم عن ترجمة عبرية  
لنص العربي ، وذكر في مقدمة كتابه هذا للأمير  
« كازمير » اقتراحا بإنشاء كرسى للدراسات العربية  
حتى يمكن دراسة الفلسفة والطب من المصدر  
الأصلي .

✻ فجر الدراسات العربية في ألمانيا

ولد الفرنسي « جيوم بوستل » سنة ١٥١٦ في  
النورمانديا ودوس عدة لغات . وأرسله فرنسوا  
الأول ملك فرنسا في مهمة إلى الشرق ، فزار مصر  
والقسطنطينية وفلسطين ، ثم حرب إلى فيينا خوفا من  
غضب فرنسوا الأول فعينه القيصر أستاذا في  
أكاديمية فيينا التي كانت قد أنشئت حديثا ،  
ولكنه ترك فيينا بعد الإقامة بها ستة أشهر أي سنة  
١٥٥٤ ومعه ثروة من المخطوطات التي كان قد جمعها  
من رحلاته إلى الشرق . واضطر أمام أزمة مالية  
أن يرهق مخطوطاته للأمير البفالتر « أوتهاينرش »  
وكان يجمع مخطوطات مكتبة هايدلبرج .

وكانت هذه المخطوطات هي فاتحة الدراسات  
العربية في ألمانيا فقام يوليوس Fr. Junius  
« ١٥٤٥ - ١٦٠٢ » بترجمة بعض أجزاء من الكتاب

✻ هم العلماء الذين كتبوا باللغة الألمانية سواء كان وطنهم  
ألمانيا الإمبراطورية أو ألمانيا الديمقراطية أو النمسا أو سويسرا  
الألمانية .

وأشار إلى أن مطابع روما يمكنها أن تطبع بالعربية بعض المخطوطات من مجموعة يوستل حتى يتيسر وضع قاموس للغة العربية وكتاب في النحو وتحليل أصول اللغة ليتمكن دراسة العربية دراسة صحيحة وليتسنى تصحيح الأخطاء التي دخلت على ترجمة النصوص . وكلف « كريستمان » بالدراسات العربية في جامعة هايدلبرج ، ولكنه توفي بعد ذلك بأربع سنوات قبل أن يخرج مشروعه إلى حيز الوجود .

وعاصر « شبيبي » Ruthger Spey « كريستمان » ووجه عنايته إلى نشر بعض أجزاء العهد الجديد بالعربية عن مخطوطات يوستل وذلك سنة ١٥٨٣ ، والنص العربي محفوظ على قوالب خشبية ، والحق به قواعد اللغة العربية . وكان كريستمان يهدف إلى دراسة العربية لفهم كتب الطب وغيره من العلوم ، واتجه « شبيبي » إلى دراسة العربية لفائدتها في التبشير ، واقترح إنشاء مطبعة عربية لطبع الكتاب المقدس بالعربية ، وإرساله إلى البلاد الشرقية حتى يتاح لأهلها فهم الدين المسيحي . ولم يلق اقتراحه هذا تشجيعاً من الأمراء الألمان الذين اتصل بهم « شبيبي » ، والذين لم يبدوا استعداداً في التضحية بأى مال لصنع حروف عربية

\*\*\*

#### § المطبعة العربية

كان العائق في تقدم الدراسات العربية في أوروبا عدم وجود مطبعة عربية حتى أواخر القرن السادس عشر . وكان على ناشر النص العربي ، مثله أن نشأت المطابع سنة ١٤٤٠ ، أن يستعين بمن يحفر الحروف العربية على قوالب خشبية ، لا يعرف الخط العربي ، فخرجت حروف المطبعة العربية في صورة مشوهة .

واسست المطبعة العربية في إيطاليا في آخر القرن السادس عشر ، وكانت دعسوة « شبيبي » لإنشاء مطبعة عربية ، والتي لم تجد أذنًا صاغية لدى الأمراء الألمان ، حافزاً للطبيب الألماني من برمسلاو « كيرستين » Peter Kirston « ١٥٧٥ - ١٦٤٠ » أن يقوم على نفقته الخاصة بإنشاء مطبعة عربية مستعينا بالمطبعة الإيطالية ، فجاءت حروفاً أقل جمالياً من الحروف الإيطالية . ولكنها أكثر وضوحاً . وأمكنه فيما بين سنة ١٦٠٨ وسنة ١٦١١ أن يطبع فيها عدة كتب ، منها كتاب

في النحو يقع في ثلاثة أجزاء وجزء من القسم الثاني من قانون ابن سينا وجزء من العهد الجديد . وكان « كيرستين » يدرس العربية ليفيد من دراسة ابن سينا وغيره من كتب الطب والفلسفة عند العرب . لأنه كان يسمح من أساتذته أن على من أراد أن يتقن الطب أن يدرس ابن سينا ، وكان « سكاليجر » Josef Scaliger « ١٤٥٠ - ١٦٠٩ » يقول : « إن على الطبيب أن يدرس العربية واليونانية فهما أهم من اللاتينية » .

ولم يسمح له وقت فراغه باتقان العربية لجات كتبه مليئة بالأخطاء . ولم لا يجد المعولة الكافية من أمراء « البفلن » ، حمل معه حروفه العربية وحاجر إلى السويد حيث عينته الملكة كريستينه طبيباً خاصاً لها ، ثم استأذنا للطب في جامعة « أوبسالا » حيث مات سنة ١٦٤٠ .

\*\*\*

#### § القرن السابع عشر

لم تنشط الدراسات العربية في ألمانيا في القرن السابع عشر نشاطاً كبيراً . وكان معظم من وجه عنايته إلى دراسة العربية من علماء اللاهوت ، ولم تتوفر لديهم المادة الكافية للدراسة في ألمانيا وكان من أراد منهم التحق يطلب ذلك خارج ألمانيا ، كما فعل « إليشمان » Johann Elshmann الذي عمل طبيباً في ليدن بهولندية ، وقام بترجمة بعض النصوص العربية باللاتينية ، والحق بها النص الأصل اليوناني وتوفى قبل نشرها ، فتولى ذلك « سلماسيوس » Claudius Salmasius « ١٥٨٨ - ١٦٥٣ » سنة ١٦٤٠ في ليدن وقدم لها .

وكذلك المسالم اللاهوتي « هونتجر » Johanna Heinrich Hottinger « ١٦٢٠ - ١٦٦٧ » وموطنه زيورخ بسويسرا ، وقد قام بالتدريس في جامعة هايدلبرج بألمانيا من سنة ١٦٥٥ إلى سنة ١٦٦١ ، ولما أراد أن يدرس العربية ذهب إلى ليدن بهولندية . وكان أول من عني بفهرست الكتب العربية ، ودراسة تاريخ الأدب العربي ، وقد نشر كتاباً في هايدلبرج سنة ١٦٥٨ ترجم فيه لمؤلفين من العرب ، كما فهرس لعدد من الكتب العربية مقتبسا لفقرات كثيرة من النصوص العربية وترجمها إلى اللاتينية ، والحق كتابه بفهرس مختصر لعدد من المخطوطات العربية بالإسكوريال بلغت ٢٦١ مخطوطاً .



وكان « هونتجر » أول من استعان بإبن خلكان وبفهرست ابن النديم في التعريف بالمؤلفين العرب ، وبتراجم أرسطو العربية ، وبالصائبة . وقد رحب رجال اللاهوت بهذه الدراسات الجديدة لفائدتها في فهم تاريخ الكنيسة . وقد رجع « هونتجر » في كتابه عن تاريخ الكنيسة إلى مصادر عربية منها كتاب المكيين « تاريخ المسلمين » . والواقع أن النصوص العربية التي أوردتها في كتبه ، بها أخطاء كثيرة ، ومن ثم ترجمته لها .

أما في النمسا فقد أدت العلاقات المسلمة والحربية بينها وبين تركيا إلى الاهتمام بالتركية . وظهر قاموس للغات التركية والعربية والفارسية وضعه المترجم الرسمي للدولة « مينسكي » Franz Meninski ١٦٢٣ - ١٦٩٨ ، وقد طبعه على نفقته الخاصة في فيينا سنة ١٦٨٠ في ثلاثة أجزاء ، وتكملة له في جزء طبع في فيينا سنة ١٦٨٧ .

ونذكر هنا « بوديسته » Johann Baptist Podratsch الذي تولى تدريس اللغات الشرقية في جامعة فيينا ونشر كتاباً في فيينا سنة ١٦٧٧ به مختارات عربية مع شرح وملاحظات نحوية مختصرة .

وفي سنة ١٦٩٤ نشر « هينكلمان » Abraham Hinkelmann ١٦٥٢ ± ١٦٩٥ ، وهو قسيس من هامبرج ، نص القرآن بالعربية في هامبرج . وقد حاول أن يقوم بترجمة القرآن وتفسيره ولكنه فشل في ذلك .

\*\*\*

## ✽ القرن الثامن عشر

لم يكد القرن الثامن عشر يبدأ حتى كانت المكتبات في ألمانيا قد جمعت مخطوطات عربية كثيرة ، ولكن كان ينقص ألمانيا الدوافع الاقتصادية والسياسية للاهتمام بالدراسات العربية ، كما كانت عليه الحال في فرنسا وهولندا وإنجلترا . وبدأ اهتمام ألمانيا بهذه الدراسات من ناحية التبشير ، فاستعان الألمان بمدرسين من مسيحيين سوريين هبوا سليمان النجدي المتوفى سنة ١٧٢٩ وشارول دديشي المتوفى سنة ١٧٣٤ .

وصل النجدي إلى « هاله » سنة ١٧٠١ حيث مكث سنة واحدة درس فيها العربية وكان من تلاميذه « ميخائيليس » Ch. B. Michaelis

« ١٦٨٠ - ١٧٦٢ » الذي علم بدوره ابنه Johann David Michaelis ١٧١٧ - ١٧٩١ ، والذي ألف كتاباً في قواعد اللغة العربية نشره في جوتنجن سنة ١٧٨١ ، وعاد النجدي مرة ثانية إلى « هاله » سنة ١٧١٦ حيث قام بترجمة كتاب المارتن لوتر في تعليم الدين إلى العربية وغيره من الكتب . وعين أستاذاً في « هاله » سنة ١٧١٩ . وقد درس عليه Callenberg العربية واللهجة السورية ونشر كتاباً في المعادنة باللهجة السورية أملاه عليه النجدي سنة ١٧٢٩ ، وغادر ألمانيا إلى إنجلترا سنة ١٧٢١ حيث نشر بالعربية ، المزامير سنة ١٧٢٤ ، والمعهد الجديد سنة ١٧٢٧ .

أما شارول دديشي فقد تنقّل بين بعض المدن الألمانية وكان يدرس العربية ، وكلف بفهرست المخطوطات المحفوظة في مكتباتها المختلفة .

كان لحركة النهضة الفكرية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أثرها في دراسة الشرق العربي فما كاد « جالان » Antoine Galland ١٦٤٦ - ١٧١٥ ، ينشر ترجمته الفرنسية لكتاب ألف ليلة وليلة في اثني عشر مجلداً حتى ترجمه إلى الألمانية . وكان لهذه الترجمة أثر فعال ، سرى في الغرب ، وحمل المثقفين في الاقتناع بأن الشرق الإسلامي ليس كـ « الخيال » - موطن عداة للمسيحية ، بل هو الشرق الذي لا يتغير : سماه صافية واللون زاهية ، وثراء ما بعده ثراء ، وخلفاء ووزراء وقضاة وحريم ، وسحر وحكمة ، هو في جملته عالم ملء بالخيال والمغامرات والمذبات .

كان العلماء يذهبون إلى أن اللغة العربية هي لهجة من العبرية ، وقد لقي هذا الاتجاه ترحيباً من علماء اللاهوت الذين كانوا يرون الأفادة من العربية في تفسير الكتاب المقدس بالعربية .

وكان « شولتس » Albert Schultens ١٦٨٦ - ١٧٥٠ ، الذي درس اللاهوت في جروتجن ، من المتحمسين لهذا الرأي ، وألف رسالة سنة ١٧٠٦ يبين فيها فائدة العربية في فهم اللغة العبرية .

\*\*\*

وبينما كان « شولتس » يحتل مركزاً مرموقاً بين رجال اللاهوت ، ظهر في ألمانيا عالم لم تر الدراسات العربية مثله هو « وايسكة » Johann Jacob Reiske ١٧١٦ - ١٧٧٤ .

ولم تكن الدراسات العربية في ألمانيا قد أخذت بعد طريقا سليما .

شعب « رايסקه » في بيت فقير ، وأحس منذ حدثاته بميل شديد للدراسة العربية ، فأتقنها وهو في سن مبكرة وذلك بما وهبه الله من ذكاء فطري واستعداد لغوى ممتاز ، وأمكنه ولم يتجاوز العشرين أن يقرأ كتاب « عجائب المقدور في نوائب تيودر » لابن عربشاه ، وكان في طليعة العلماء الذين حرروا الدراسات العربية من كل قيد ، وجعل منها علما قائما بذاته ، وأول من عكف على دراسة اللغة العربية وآدابها والحضارة الإسلامية ووقف حياته عليها وصرح أن على من أراد أن يفهم العربية حق الفهم ألا ينظر إليها نظرة رجل اللاهوت .

وجه عنايته إلى دراسة مقامات الحريري ونشر سنة ١٧٣٧ المقامة السادسة والعشرين منها وترجمها إلى اللاتينية ، وإزداد شغفه بالأدب العربي فأخذ يقبل على الاغتراف من بحره الزاخر . وذهب إلى ليدن وغيرها من المدن ليبحث في مكتباتها عن كنوز المخطوطات العربية .

واستهوته دراسة الشعر العربي ، فأقبل على دراسة شعر جرير ولامية العرب للشيعري وحياصة البحتري والمعلقات . وقد نشر منها سنة ١٧٣٢ معلقة طرفة بن العبد وشرحها للبتريزي ولابن النحاس وترجمها إلى اللاتينية ، ثم علق عليها ملخصا لموضوع المعلقة ووازن بين أبياتها وبين الأبيات في المعلقات الأخرى ، وفي شعر العذليين وفي الحملتين وشعر المتنبي وشعر أبي العلاء وفي شعر غيرهم من الشعراء . والحق بكتابه ملخصا لموضوع كل معلقة وترجمة لشاعرها ، ثم ترجمة لطرفة بالتفصيل كما أشار إلى قرابة طرفة بغيره من الشعراء .

وبهذه الدراسة وضع « رايסקه » منهجا علميا لدراسة الشعر العربي ، حذت حذوه الأجيال التالية من العلماء .

وعنى « رايסקه » بدراسة التاريخ الإسلامي وكتب كتابا في التاريخ الإسلامي سنة ١٧٤٧ وهو مدخل عام في التاريخ الإسلامي ، واعتبر التاريخ الإسلامي جزءا من التاريخ العالمي ، فقد عالج التاريخ الإسلامي في الشرق وفي أفريقيا وفي أوروبا ، وقسم كتابه إلى ثلاثة أجزاء الأول عن الشعب والأمم الحاكمة ،

والثاني عن الأقاليم التي كانت مسرحا للحوادث ، والثالث عن المصادر التاريخية .

وكثيرا ما طالب المؤرخين بأن يوجهوا عنايتهم إلى التاريخ الإسلامي ، وهو استمرار للتاريخ العام ، كما وجهوها إلى التاريخ اليوناني والروماني . فقد تنبه إلى الصلة بين « ما ذكره أبو الفداء وبين ما ذكره هيردوت عن الفرس وعاداتهم وبين ما يمكن أن يفيد به المؤرخ الغربي من معرفة تاريخ الشرق » .

لم يكن « رايסקه » محبوبا من علماء اللاهوت في عصره ، لأنه خالفهم في نظرهم إلى الإسلام ، فلم يقسم تاريخ العالم إلى قسمين : قسم مقدس وقسم مدني ، ولكنه وضع - على العكس من رأيهم - العالم الإسلامي محورا لتاريخ العالم .

ونشر « رايסקه » ترجمة لاتينية لجزء من تاريخ أبي الفداء سنة ١٧٥٤ وفي سنة ١٧٥٥ نشر رسالة ابن زيدون لابن عبدوس بالعربية واللاتينية . وفي سنة ١٧٥٦ نشر ترجمة المانية للامية الطبراني ، كما نشر بعض الأمثال من « مجمع الأمثال » للميداني سنة ١٧٥٨ ، وفي السنة التالية نشر من الميداني عن ألكم بن سيفي ونشر في سنة ١٧٦٥ مقتطفات من ديوان المتنبي في الغزل وفي الرثاء وقد نشرت بعد ذلك بعض أقطابه ومنها رسائل عن المسكوكات العربية والتي كان قد كتبها سنة ١٧٥٧ نشرها « إيشهورن » سنة ١٧٨١ .

استطاع « رايסקه » أن يضع الأساس السليم للدراسات العربية في ألمانيا ومن ثم في أوروبا . وأتكر عليه معاصروه جراته في التفكير ومنهجه في التأليف ، ولكن الأجيال التالية اتخذته مثلا أعلى في الدرس . وابتعت الدراسات العربية في « ليبزج » المدينة التي عاش فيها متخذة « رايסקه » رائدها في التحصيل والتأليف ، وذلك بعد مرور قرن من الزمان على وفاته .

\*\*\*

### القرن التاسع عشر

أنشأت مارية تيريزية عاهلة النمسا ، الأكاديمية الشرقية في فيينا سنة ١٧٥٤ وألحقت بها معهدا لتخريج مترجمين وكانت إدارته في يد اليسوعيين ، ولم يخرج هذا المعهد في الدراسات العربية من يستحق الذكر حتى آخر القرن الثامن عشر . وكان

اول من تخرج فيه من النابغين « هير يورجستل »  
 ١٧٧٤ - ١٨٥٦ • اتقن اللغات الثلاث العربية  
 والتركية والفارسية - وقد أوفدته النمسا في مهمات  
 مختلفة في الخارج وجاء الى مصر سنة ١٨٠٠ فعنى  
 بالأدب الشعبي فيها وبالف ليلة وليلة • وأمكنه  
 أن يحصل على مساعدات مالية لتكوين جماعة تنشر  
 كنوز الشرق • وإصدر مجلة لذلك اتخذ لها شعار  
 الآية « قل لله المشرق والمغرب يهدي من يشاء  
 الى صراط مستقيم » واقنع بأنه لابد من أن يشارك  
 علماء من بلاد أوروبا المختلفة في هذا الهدف ،  
 فأخذوا ينشرون مقالاتهم ومشاهداتهم في الشرق  
 ومنها مقال « لاييهوون » عن مملكتي الحيرة وغان  
 ومقال « لريثك » عن البغاري معتمدا في ذلك على  
 وفيات الاعيان لابن خلكان ، ومقال للفلكي الألماني  
 « ايديلو » عن دراسة في أصل معنى أسماء الكواكب  
 معتمدا على عجائب المخلوقات للقزويني ، ومقال  
 آخر له عن التقويم الهجري •

أما مشاهدات العلماء فقد فتح لها صدر مجلته  
 وعنها مقال « لسميتزن » الذي أقام في القاهرة من  
 سنة ١٨٠٧ الى سنة ١٧٠٩ وأمكنه أن يسافر مع  
 الحجاج الى مكة ثم سافر الى (اليسين جيت)  
 مات سنة ١٨١١ وقد ذكر ما جمعه مكتبة « جوتا »  
 من اليوم مخطوطات عربية وآثار مصرية ، ووصف  
 اليمن نقل بعض النقوش العربية القديمة ، ونقل  
 من سسيفاء بعض النقوش ، وتحدث عن الرجال  
 الذين التقى بهم في مصر ومنهم الجبرتي • ١٧٥٤ -  
 ١٨٢٢ • وذكر رايه في نشأة الف ليلة وليلة ،  
 وأشار الى ما أورده المسعودي في مروج الذهب  
 في هذا الشأن • وكذلك ذكر « دويل » رحلته الى  
 مصر والاردن •

وبالجملة فقد ترك « هير يورجستل » مجسلا  
 للعلماء أن يتحدثوا عن الشرق منذ أقدم عصوره  
 حتى العصر الذي يعيشون فيه • وكسبل  
 « هير يورجستل » يكتب المقالات في مجالات علمية  
 أخرى ، وله من الكتب أكثر من مائة كتاب : منها  
 نشرة لكتاب الزمخشري أطوار الذهب بالعربية  
 والترجمة الألمانية ، وله كتاب في تاريخ الأدب العربي  
 يقع في سبعة أجزاء •

ويرجع الفضل لهر يورجستل في احياء الدراسات  
 العربية في القرن التاسع عشر في ألمانيا وفي اعطاء

صورة صادقة عن الشرق الحديث • وقد أشاد  
 ( جوته ) بمجودات (هير يورجستل ) في ( ديوانه  
 الغربي الشرقي » وبخاصة ترجمته لحافظ •

أخذت الجامعات الألمانية في القرن التاسع  
 عشر توجه عنايتها الى الدراسات العربية ، ففي عام  
 ١٨١٩ عين « فريتاچ Georg Wilhelm Freytag ١٧٨٨  
 - ١٨٦١ ) استاذاً للغات الشرقية في جامعة بون •

وقد نشر معجماً بالعربية واللاتينية في أربعة  
 أجزاء من سنة ١٨٢٠ - ١٨٢٧ • وقد احتفظ  
 معجمه بقيته الى اليوم • ونشر حماسة ابي تمام  
 في شرح التبريزي وترجمه الى اللاتينية في جزوين  
 من سنة ١٨٢٨ ، سنة ١٨٤٧ • وقام بنشر أمثال  
 الميداني وترجمها الى اللاتينية في ثلاثة أجزاء من  
 سنة ١٨٢٨ الى سنة ١٨٤٣ ، ولا يزال يرجع اليه  
 بالرغم من طبعة بولاق سنة ١٢٨٤ هـ • وفي سنة  
 ١٨٣٠ أخرج « فريتاچ » كتابه في علم العروض  
 وقد جمع فيه نظريات العرب في صناعة الشعر •

وظهر في جوتنجن « ديوالد » Heinrich Ewald ١٨٠٣  
 - ١٨٧٥ • وكان من علماء الاخوت الذين اتقوا  
 عدة لغات شرقية الى جانب اللغات السامية • ألف  
 كتاباً في قواعد اللغة العربية يقع في جزوين ١٨٣١  
 - ١٨٤٣ • وفق فيه الى دراسة قواعد اللغة  
 العربية من الناحية العقلية مستعينا بقوانين اللغات  
 العامة ، وأمكنه أن يعرض قواعد اللغة العربية  
 بتفسير جديد للصيغ ، ولم يتبع طريقة النحويين  
 العرب • ونشر في سنة ١٨٢٥ بحثاً عن العروض  
 دال فيه على الكم في الأوزان العربية

أما الشاعر « دوكرت » Friedrich Rückert ١٧٨٨ -  
 ١٨٦٦ • الذي كان استاذاً للدراسات الشرقية في  
 أرلنجن ثم في برلين ، فقد دفعه ولعه بالشعر  
 الفارسي والعربي أن ينقل الكثير منه الى اللغة  
 الألمانية شعراً ، ومن ذلك نقله ديوان الحماسة شعراً  
 الى الألمانية ، وله ترجمة لمقامات الحريري الى الألمانية  
 حافظ فيه على أسلوب الحريري في السجع واختيار  
 الألفاظ وغزائرها ، وتعتبر هذه الترجمة من روائع  
 الأدب الألماني • ويرجع الفضل « لروكرت » في جعل  
 الشعر العربي والفارسي من عناصر الثقافة الألمانية •

ولما ذرع صيت العالم الفرنسي « دوسماني »  
 Silvestre de Sacy ١٧٥٨ - ١٨٢٨ • أوفدت اليه  
 الدول المختلفة كثيراً من طلبتها النابغين ليتعلموا

عليه ، وكان الطلبة الألمان أكثرهم عدداً تذكروا منهم :  
**فلاجلر** Gustav Fluegel ١٨٠٢ - ١٨٧٠ ، الذي نشر  
 عدة كتب أدت خدمات جليلة لدراسي العربية : منها  
 بلعج المفهرس لألفاظ القرآن و « كشف الظنون »  
 لحاجي خليفة و « الفهرست » لابن النديم . هذا ويعد  
 الأستاذ فوك طبعة جديدة للفهرست مع إضافات  
 وتصويبات .

ومنهم « **هايشت** » Maximilian Habicht  
 « ١٧٧٥ - ١٨٢٩ » الذي نشر النص العربي لآلف  
 ليلة وليلة .  
 ومنهم « **كوزيجارتن** » J. G. L. Kosegarten ١٧٩٢ -  
 ١٨٥٠ ، الذي نشر ديوان الهذليين .

ومنهم « **فلايشر** » Heinrich Leberecht Fleischer  
 « ١٨٠٦ - ١٨٨٨ » الذي يعد عميد المستشرقين  
 الألمان في القرن التاسع عشر . كان أستاذاً في ليبزج  
 وكانت له دراية واسعة بالأدب العربي وتاريخ  
 الحضارة العربية ، ولكنه وقف حياته على دراسة  
 اللغة العربية وعكف على البحث في النحو وفي  
 المفردات وفي الأساليب . ويتضح ذلك مما نشره من  
 أبحاث مثل تعليقاته على النص العربي لآلف ليلة  
 وليلة ونفح الطيب ومعجم البلغاء والفهرست  
 والكمال للمبرد والكمال لابن الأثير . ونظر كذلك  
 تصويبات على تكملة المعاجم العربية لدوزي . وقام  
 بين سنتي ١٨٤٦ و ١٨٤٩ بنشر البيضاوي .

واشتهر فليشر بفزارة علمه وبراعته في التدريس ،  
 فأقبل عليه الطلبة من بلاد مختلفة ، وتخرج عليه  
 عدد كبير من المستشرقين ، بعد أن جعل فلايشر من  
 الاستشراق فرعاً من فروع المعرفة الإنسانية .

\*\*\*

❖ **الدراسات العربية في المائة سنة الأخيرة . .**  
**اللغة والمعاجم :**

وضع العلماء الألمان عدة كتب في قواعد اللغة  
 العربية ، أخذت عن العرب طريقتهم ونهجتها متهجاً  
 حديثاً في عرض النحو وفي مقدمتها كتاب « **بروكلمان** »  
 Carl Brockelmann « ١٨٦٨ - ١٩٥٦ » في قواعد  
 اللغة العربية مع قطع أدبية وتمريعات وكشاف لغوي  
 بالاشتراك مع سوسين وقد ظهرت منه حتى اليوم  
 ثلاث عشرة طبعة .

ونشر « **ريكندورف** » Hermann Reckendorf « ١٨٦٣ -  
 ١٩٢٣ » كتابين : الأول عن العلاقات الصرفية في  
 العربية ، والثاني عن الصرف العربي ، درس الصرف  
 من الناحيتين التاريخية والسيكلوجية ، ولم يدرس  
 من الناحية المنطقية كما فعل فليشر من قبله ، وتعتبر  
 دراسة « ريكندورف » الأساس الذي يمكن أن يبنى  
 عليه كتاب في النحو التاريخي . وكان « **فولدة** »  
 يتوى أن يضع كتاباً في النحو التاريخي ، ولكنه لم  
 ينفذ خطته واكتفى بكتابة « دراسة في النحو العربي »  
 الذي ظهر سنة ١٨٩٦ .

وكانت دراسته نقطة تحول في بحث اللغة بحثاً  
 تاريخياً . فقد نشر « **برجشتر** » رسالته عن « النفي »  
 في القرآن ، وهي أول محاولة لدراسة النحو التاريخي  
 للغة القرآن .

و**ألفر فورد** Karl Vollers « ١٨٥٧ - ١٩٠٩ »  
 وهو الذي تولى إدارة دار الكتب بالقاهرة من سنة  
 ١٨٨٦ حتى عين أستاذاً في « فيينا » سنة ١٨٩٦ .  
 بكتابه « عن لغة الكتابة ولغة العامة عند العرب القدماء »  
 عاصفة من النقد ، فقد ذهب فورد في كتابه هذا  
 إلى أن القرآن الكريم كتب بلهجة قريش ثم عدل  
 بحسب أصول اللغة النحوي ، وقد حاجه « **فولدة** » ،  
 مبيناً أنه خطأ منهجه ورايه ، ومفنداً أقواله .

ونشر « **جان** » Gustav Jahn « ١٨٢٧ - ١٩١٧ »  
 شرح المفصل للزمخشري لابن يعيش في جزئين  
 « ١٨٨٢ - ١٨٨٦ » كما نشر سنة ١٩٠٠ ترجمة  
 كاملة لكتاب سيبويه مع شرح السرياني .  
 ونشر « **فوك** » Johann Fock « سنة ١٩٥٠ » بحثاً  
 قيمياً عن « العربية » دراسات في اللغة واللهجات  
 والأساليب .

أما عن المعاجم فقد أشرف « **الفيشر** » August Fischer  
 « ١٨٦٥ - ١٩٤٩ » على الطبعة الخامسة لكتساب  
 المتقطعات لبرونو Rudolf Bruennow « ١٨٥٨ -  
 ١٩١٧ » والحق به قاموساً اعتمد فيه فيشر على  
 المعاجم العربية ، وعلى دراسة منهجية لمشاهير أدباء  
 العرب وكتابهم وأمكنه بذلك أن ينتج معاني الكلمات  
 ودعاها ذلك إلى إعداد قاموس شامل على نفس المنهج ،  
 وتنتج معاني الكلمات حتى القرن الرابع الهجري .  
 وقد كلفه مجمع اللغة العربية بالقاهرة بإعداد هذا  
 المعجم التاريخي ، ونشره للمجمع ولكن الموت حال

بعد تنقيحه واستكمالته ونشره تلميذه « برنسل »  
Otto Pretzl ١٨٩٢ - ١٩٤١ « بعد موته سنة  
١٩٢٨ »

\*\*\*

### ✱ القراءات

اهتم « بوجشتروس » بنص القرآن والقراءات  
فنشر « المختصر في شواذ القرآن » من كتاب اليديع  
لاين خالويه وكتاب « غاية النهاية » في طبقات  
القراء « لاين الجوزي »

ونشر « برنسل » كتابي « التيسير في القراءات »  
و « المقتع » في معرفة رسم مصاحف الأمصار ،  
للداني .

\*\*\*

### ✱ الفقه والحديث

أصدر « ساخاو » كتابا في الفقه على مذهب الامام  
الشافعي ، ونشر بوجشتروس كتابا في الفقه على  
مذهب أبي حنيفة . واخيرا اهتم الاستاذان برنسل  
Erich Pitsch ١٨٨٧ - ١٩٦١ وشيس Otto Spies  
بكتيب التشريع الاسلامي وبخاصة كتاب الكاساني  
« بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع » ونشرا  
دراسات لبعض ابوابه .

كما نشر « فاهل » بحثا عن « دور الرواية والرواة  
في الاسلام » ونشر « بوجشتروس » بحثا عن منهج  
دراسة الفقه ، وله كتاب عن أسس التشريع الاسلامي  
بحسب الحنفية وقام بنشره بعد موته « شاخت »  
Josef Schacht

\*\*\*

### ✱ كتب السيرة

اهتم العلماء الالمان بدراسة حياة الرسول  
والصحابة ، ففي عام ١٨٦٠ أصدر فستنفلد  
Ferdinand Wuestenfeld ١٨٠٨ - ١٨٩٩ سيرة ابن  
هشام ، وقام بترجمتها الى الالمانية « فاهل »  
Gustav Weil ١٨٠٨ - ١٨٨٩

واخذ « ساخاو » Edward Sachau « ١٨٤٥ -  
١٩٣٠ » على عاتقه نشر كتاب « التعليقات الكبرى »  
لاين سعد ، معتمدا على عدد من المستشرقين ، وعلى  
الاستاذ أحمد والي ، وذلك فيما بين سنتي ١٩٠٤ و  
١٩١٨ فهيا للباحثين مصدرا من أهم المصادر عن  
حياة الرسول والصحابة والرواة .

وكان آخر كتاب صدر في السيرة كتاب « ياروت »  
عن ( محمد والقرآن )

بينه وبين اتمام عمله ، وتولى ذلك من بعده الاستاذان  
شبيتالر Anton Spitaler وكرنجر Joerg Kraemer  
١٩١٧ - ١٩٦١ « وتمكنا من جمع مادة فيشر  
واصدار أول ملزمة سنة ١٩٥٧ ، واعتمدا أيضا على  
كتاب فيشر « الشواهد » وهي فهراس لمادة غزيرة  
جمعها من الكتب العربية ونشره سنة ١٩٤٥ »

وأخرج فيشر Hans Wehr قاموسا بالعربية  
والالمانية وأضاف اليه ملحقا ، وقد ترجمه الى  
الانجليزية حديثا .

\*\*\*

### ✱ ترجمة القرآن

امكن ( بطرس المجل ) ( ١٠٩٢-١٠٥٧ ) العالم  
الايطالي أن يفتح المسالك الانجليزية « ديوبوتوس  
كيتيتيسيس » بترجمة القرآن الى اللاتينية ، فقام  
بهذه الترجمة ، بطريقة غير سليمة ، لم يتوخ فيها  
الدقة ، فجاءت ترجمته عبارة عن تفسير وعن اختصار  
لما ورد في كل سورة بحسب ما تراءى له منطلقها .  
بالرغم من ذلك كله فقد احتفظت هذه الترجمة  
بقسمتها في أوروبا ونشرت في بال بسويسرا سنة  
١٥٤٣ أي بعد أربعة قرون من كتابتها . وعن هذا  
الترجمة اخذ « اورفابيني » الترجمة الإيطالية سنة ١٥٤٧  
وعن الإيطالية نقلها « شليجر » Satomai Schwellenag  
سنة ١٦١٦ الى الالمانية .

وفي سنة ١٧٤٦ نشر أونولد Theodor Arnold  
الترجمة الالمانية للقرآن عن ترجمة « سال  
Georges Sale الانجليزية التي نشرها في  
لندن سنة ١٧٣٤ »

ويعتبر « فيشر » أن ترجمات القرآن الى اللغات  
الأوربية مليئة بالأخطاء التي نجمت عن عدم فهم  
النص فهما سليما وقد بين ذلك في مقال له عن ترجمة  
سورة المسد . ويعد الآن ياروت Rudi Paret ترجمه  
للقرآن مع تفسير مختصر له .

\*\*\*

### ✱ تاريخ القرآن

نشر « نولدكس » Theodor Noldeke « ١٨٣٦ -  
١٩٣٠ » كتاب « تاريخ القرآن سنة ١٨٦٠ » عاليج  
فيه مسألة تاريخ نزول الآيات والسور ، ونهج في  
ذلك منهجا علميا دقيقا ، فجاء كتابه عمدة لكل باحث  
في هذا الموضوع . وأعاد « بوجشتروس »  
Gotthelf Bergstrasser ١٨٨٦ - ١٩٣٣ « طبع الكتاب

## \* المذهب والفرق الإسلامية :

ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر ترجمة المانية لكتاب « الملل والنحل » لشهرستاني .

واهتم شتروتمان Rudolf Strothmann - ٨٨٧١ - ١٩٦٠ « بدراسة الزيدية والباطنية ونشر » بيان مذهب الباطنية وبعثاته « عن كتاب « قواعد عقائد آل محمد » لمحمد بن الحسن الديلمي وكتاب « مزاج التسليم » لضياء الدين اسماعيل بن هبة الله » وهو



من كتابي « تاريخ الإسلام » الذي نشرته دار النشر « دار الفكر » في بيروت .  
هذا الكتاب هو « تاريخ الإسلام » الذي نشرته دار النشر « دار الفكر » في بيروت .

الحمد

Dr. Ahmad Al-Hajj

هو دكتور أحمد الحاج  
مترجم من رسالة بحث جازنة ١٩٢٨  
إلى سكرتير تحرير « المجلة »

نقد القرآن لدى الإسماعيليين - وله بحث عن فرقة النصيرية المعروفة بالشام \*

وعنى « ريتزر » Hellmut Ritter بدراسة التصوف الإسلامي ، فنشر « مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين » « لأبي الحسن الأشعري » و« فرق الشيعة » للنووي .

وعالج « هارتمان » Richard Hartmann التصوف في الإسلام وذلك في كتابه عن « الدين الإسلامي » معتمدا في ذلك على رسالة القشيري .

\*\*\*

## \* النشر :

اهتم العلماء الألمان بنشر مصادر الشر العربي ، نشر بروكلمان فيما بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩٠٨ كتاب « عيون الأخبار » لابن قتيبة .

ونشر « ميتس » Adam Mez - ١٨٦٩ - ١٩١٧ كتاب « حكايات أبي القاسم البغدادي » لأبي المطهر الأزدي سنة ١٩٠٢ ، وقدم لها مقدمة تاريخية حصرية وزوده بتعليقات هامة .

ويقوم « دتريش » Albert Dietrich بنشر كتاب « الكيمياء الفلاسفة الكلاسيكيين والأندلسيين » لأبي بكر محمد بن يحيى التماري من القرن الرابع لهجري ، ويضم هذا الكتاب قصصا وأشعارا من عصر الأموي ، ويقع في مائة فصل .

وترجم « ليتمان » Louis Lillmann - ١٨٧٥ - ١٩٥٨ كتاب ألف ليلة وليلة إلى الألمانية ترجمة كاملة . وقد وفق في المحافظة على روح الكتاب وأسلوبه في عبارة ألمانية سليمة ، وتوخى فيها اختيار اللفظ ، والجمل القصيرة السهلة ، وقدم له بدراسة مسبقة ، تكلم فيها عن تاريخ هذا الأدب وميزاته وخصائصه ، وأعاد طبع ترجمته سنة ١٩٥٧ .

وقام أخيرا « فير » بنشر مجموعة من القصص لها صلة بألف ليلة وليلة من مخطوطة مخرومة وعنوانها « الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة » ولا شك أن لهذه المجموعة أهمية في دراسة تاريخ أدب القصص العربي .

ويمكن « ريتزر » سنة ١٩٥٤ من نشر « أسرار البلاغة » في المعاني والبيان ، لعبد القاهر الجرجاني وأنبهه بترجمة المانية .

## ✻ الشعر :

كان أكثر عناية المستشرقين الألمان بالشعر الجاهل والشعر في عصر ازدهار الحضارة الإسلامية ، وقل احتمالهم بالشعر العربي بعد ذلك العصر فتجسده « ألفارد » Wilhelm Ahlwardt ١٨٢٨ - ١٩٠٩ ، بنشر ثلاثة مجلدات في سنتي ١٩٠٢ و ١٩٠٣ ضمت الاصمعيات ورجز العجاج والزفيان ورؤية بن العجاج وفي سنة ١٩٠٤ ترجم ديوان رؤبة بن العجاج إلى الألمانية ، وعبر عن أمنيته في أن يكون هذا الشعر انرومانتيكي منهلا لوعي الشعراء الألمان وملهمسا لخيالهم .

وقد عني غيره من العلماء بنشر دواوين الهذليين وترجمة بعضها ، ونشر شعر عنتره والمتلمس وأمية ابن أبي الصلت وليبد وعروة بن الورد وحاتم الطائي ومعن بن أوس وحسان بن ثابت وعمر بن أبي ربيعة والقطامي ، وهاشميات الكهيت وخلف الأحمر والفردق وغيرهم . وقد نشر « نولدفك » كتابا سنة ١٨٩٠ ضمنه مختارات من الشعر القديم ، وزوده ب فهرس شرح فيه المفردات . وله أيضا كتاب ترجم فيه إلى الألمانية خمس معلقات وزودها بالشرح والتعليق .

ويقوم « فاجنر » Ewald Wagner بنشر ديوان أبي نواس حسب رواية حمزة الاصطهاني وقد صدر منه الجزء الأول .

\*\*\*

## ✻ الأدب الشعبي

عنى « ياكوب » Georg Jacob ١٨٦٢ - ١٩٢٧ ، بدراسة خيال الظل ، فأرخ لهذا المسرح في الشرق والغرب ، وعنى بدراسة ابن دانيال . وقد بذل جهدا مشكورا في دراسة هذا اللون من الأدب لتنوع أسلوبه وتنقله بين عربية فصحي وبين لغة دارجة .

ويقوم « كاله » Paul Kahle بنشر نص ابن دانيال و « ليرو كلمان » عدة مقالات في الأدب الشعبي منها ترجمة عربية قديمة عن حكايات الشجرة العجيبة ، ودراسات في تاريخ الأدب المقارن ، الأحاديث الخرافية والروايات الخرافية المتعلقة بالحيسوان في الأدب العربي القديم ، و ترجمة عربية قديمة عن قصة أهل الكهف .

وأصدر « هورباخ » Wilhelm Hoernerbach كتابا « العاطل الحال المرخص الغالي » لوصف الدين الحلي ، وهو يعالج فنون الشعر العامي الأربعة : الزجل والمواليا وكان وكان وقوما .

ولعل أكثر المستشرقين الألمان اتصالا بالشعب العربي هو « ليتمان » ، فقد كان حريصا في زيارته للشرق العربي أن يتصل بالشعب ، يجلس إليه ويدرس كل ما يتصل به .

وله كتاب شامل للكثير من القصص الشعبي بلهجة أهل بيت المقدس ، وآخر عن الأغاني التي نظمت في الحديث عن الحياة على السنة العامة ، وغير هذين له مؤلف جمع فيه الكثير من المقطوعات الشعبية في فلسطين وسوريا ، وترجمها بعد أن شرحها وذل لها .

وفي عام ١٩٢٠ وضع مؤلفا في لغة فجر الشام ، ذكر فيه قواعد تلك اللغة ، وختمه بثبت يضم معرقاتها .

كما ترجم إلى الألمانية طرائف من القصص العربي العامي مع شرح وإف ، ودراسة عميقة وتعليق طويل .

والم يفتأ أن يتبع الكثير من الأمثال الدرجة ، والاجاجي العامية المسبوعة في القاهرة ، وأن يضمنها كتابا له مع تعليق منه عليها وشرح لاشاراتها ومدلولاتها .

كما جمع أيضا الكثير من الأغاني الوطنية المصرية في كتاب له قدمه بدراسة وافية ، ثم ترجمه إلى الألمانية .

وقد أفرد كتابا له للأغاني الخاصة بالزار جمع شتيتها ، ثم شرحها وترجمها ، ونشر قصيدة شائعة على السنة المادحين في مصر عرضت لزواج النبي بالسيدة خديجة ، ثم رحلته إلى بصرى .

وغير هذا كله عني بنشر سميرة السيد احمد البدوي مع مقدمة طويلة فيها دراسة تاريخية شاملة وظهر كتاب له عن الأغاني الإسلامية العربية في بعض الأنبياء والأولياء والصالحين كإبراهيم واسماعيل ومريم وهاجر .

## ❖ اللهجات العربية

ورأى العلماء الألمان أن دراسة اللهجات العربية لازمة لفهم اللغة العربية فهمًا صحيحًا ، فألغوا فيها الكتب وجمعوا النصوص باللهجات العربية المختلفة : العراق وسوريا وفلسطين ومصر وشمال أفريقية واليمن وزنجبار وعمان .

\*\*\*

## ❖ النقوش العربية والأوراق البردية

أعد « برشمس » Max van Berchem ١٨٦٢ - ١٩٢١ « مادة غزيرة من النقوش العربية في البلاد المختلفة ليضمها في مجموعة » ، وقد شرع في نشرها يعاونه « سوبر نهايم » Moritz Sobernheim و« هرتزفيلد » Ernst Herzfeld و« فييت » Geston Wiet

وليرشم كتاب في « نقوش عربية من أرمينيا وديار بكر » نشره سنة ١٩٠٧ ، كما نشر « النقوش العربية » التي جمعها « أوبنهايم » من سوريا والعراق وآسيا الصغرى سنة ١٩٠٩ ، ونشر النقوش التي جمعها « سارة » من الفرات ودجلة سنة ١٩١١ وغيره .

واهتم بدراسة الأوراق البردية العربية « بيكو » و« كارل هاينريخ بيكر » Carl Heinrich Becker ١٨٧٦ - ١٩٣٣ ، وكذلك « أدولف غرومان » Adolf Grohmann وقد نشر الكثير من الأوراق البردية المحفوظة في فيينا ويقوم بنشر المجموعة الموجودة بدار الكتب بالقاهرة ، وقد أصدر منها إلى الآن أربعة أجزاء . ونشر « ديتريش » مجلدا عن الأوراق البردية .

ونشر « ليتمان » ٣٨ نقشا عربيا ، ضمنها القسم الرابع من الجزء الرابع من مطبوعات البعثثة الأمريكية ، ثم نشر سنة ١٩٤٩ عن النقوش العربية القديمة .

أما النقوش العربية الشمالية القديمة فللاستاذ « ليتمان » فيها خطوة موفقة ، فقد وفق إلى حل رموز النقوش الصفوية ، ثم النقوش السمودية .

وله كتاب ألفه سنة ١٩٠١ عن النقوش الصفوية ، كما أن له بابا بين أبواب كتابه في النقوش السامية عن تلك النقوش أيضا ، وغير هذين قرأ له القسم الثالث من الجزء الرابع من مطبوعات البعثة الأمريكية إلى سوريا ، ففيه الكثير عن تلك النقوش .

أما عن النقوش السمودية فلا يزال كتابه الصادر سنة ١٩٠٣ مرجعا للباحثين في حل معميات تلك النقوش .

ولا ننسى له كتابه الأخير الذي ألفه سنة ١٩٣٦ وعنوانه « سمود وصفا » الذي جمع فيه خلاصة أبحاثه المختلفة عن النقوش الصفوية والسمودية .

واهتم بنشر النقوش العربية الجنوبية « مورتمان » J. H. Mordtmann « ورود دكاناكيس » Nikolaus Eugen Mittwoch و« فتوخ » Phodokanaki ١٨٧٦ - ١٩٤٥ .

و« شلوبيس » Hans Schlobies « وماريه هافنر » Maria Hoffner ونشر ليمان بعض نقوش سبئية في المجلد الرابع من مطبوعات البعثة الألمانية في اكسوم .

\*\*\*

## ❖ الدراسات التاريخية

كان « ثلستفيلد » جهدا ملحوظا في ميستان الدراسات التاريخية .

فقد نشر كتاب وفيات الأعيان لابن خلكان فيما بين سنتي ١٨٣٥ و ١٨٥٠ وتواريخ مكة للزرقى والعالمى والماسى وابن طهيرة القرشي وقطب الدين البهروزي ، فيما بين سنتي ١٨٥٧ و ١٨٦١ ، وكتاب المعارف لابن قتيبة سنة ١٨٥٠ ، وكتاب تهذيب الأسماء للنووي فيما بين سنتي ١٨٤٢ و ١٨٤٧ . وله كتاب في مقابلة التواريخ الميلادية بالتواريخ الهجرية نشره سنة ١٨٥٤ وهو عمل دقيق يحتاج إلى خبرة ، ويوفر على الباحث جهدا كبيرا .

واهتم « سافلو » بنشر كتاب البيروني « الآثار الباقية عن القرون الخالية » سنة ١٨٦٩ وكذلك كتاب تاريخ الهند .

وقام « كاله » بنشر تاريخ ابن اياس للفترة ما بين سنتي ١٤٦٨ ، ١٥٢٢ .

ويقوم « رومر » Hans Robert Roemer بنشر كتاب « كنز الدرر وجامع القرر » للودادري وقد أصدر منه المجلد التاسع الذي يتناول تاريخ الملك الناصر محمد بن قلاوون .

ونشر « اونسست » Hans Ernst مجموعة من الوثائق التي ترجع إلى عصر المماليك محفوظة في دير سانت كاترين بطورسيناء .



## ✽ التاريخ الاسلامي

القرن الرابع الهجري عصر النهضة ، حيث اُشير فيه الى المراجع الكثيرة ، وجمع فيه بين التأليف والادارة والمالية وحياة مختلف الطبقات والأعياد ونظام المدن والاقتصاد والتجارة والمواصلات .

وتوج « بروكلمان » هذه الدراسات يؤلفه الضخم في تاريخ الأدب العربي الذي لا يستغنى عنه باحث . وله مؤلفات أخرى منها : مقال عن الدول الاسلامية ، والعلاقة بين كتاب الكامل لابن الأثير وكتاب اخبار الرسل والملوك للطبري .  
وفي سنة ١٩٤٣ أصدر كتابه تاريخ الشعوب والدول الاسلامية .



## ✽ الدراسات الجغرافية

وجه « فستيلد » عنايته الى ميدان الدراسات الجغرافية وبين ما للعرب من فضل كبير في هذا المجال .

فنشر عجائب المخلوقات « للقزويني » سنة ١٨٤٩ ومعجم ما استمعجم « للبكري » سنة ١٨٧٧ ومعجم ياقوت ، فيما بين سنتي ١٨٦٦ و ١٨٧٣ .

وأصدر « شفارتس » Paul Schwarz ، ١٨٦٧ - ١٩٣٨ ، نسائية مجلدات « ايران في المصور الوسطى عن الجغرافيين العرب » ، وذلك فيما بين سنتي ١٨٩٦ - ١٩٢٣ .

ونشر « هارتويان » ما يتصل بجغرافية فلسطين في « زبدة كشف الممالك » لخليل الظاهري .

وحقق « شيببيس » ما كتبه ابن فضل الله العمري عن جغرافية الهند ، وترجمه الى الألمانية .

وفي رسالة « لهونرباخ » حقق فيها « الرحلة المغربية » للعبدي والادريسي في جغرافية أوروبا .



## ✽ الطب :

في سنة ١٩٢٢ أصدر يوجشمترس كتابه عن التراجم المعروفة لابرقاوط وجالينوس ، وتوسع في بحثه ونشره في السنة التالية تحت عنوان « حنين بن اسحاق ومدرسته » ، ثم أتبعه بدراسات أخرى في هذا الميدان .

ونشر « مولر » « عيون الأنباء في طبقات الأطباء » لابن أبي أصيبعة سنة ١٨٨٢ في جزوين ، ثم نشر ذيلاً للنص سنة ١٨٨٤ ، وله بحث نشره سنة ١٨٨٤ عن نص ابن أبي أصيبعة ومصطلحاته .

عنى الألمان عناية خاصة بكتابة التاريخ الاسلامي ففي سنة ١٨٥١ أخرج « فايل » كتابه « تاريخ الخلفاء » في ثلاثة مجلدات ، ثم أودعه سنة ١٨٦٢ بمؤلف آخر عن الخلفاء العباسيين في مصر أي من سنة ٦٣٢ الى سنة ١٥١٧ .

وفي سنة ١٨٨٧ أصدر مولر August Mueller « ١٨٤٨ - ١٨٩٢ » كتابه عن « الاسلام في الشرق والغرب » في مجلدين ، وكان الهدف منه أن يعرض تاريخ الاسلام السياسي على أساس علمي للقاريء المثقف .

أما « فلهاوزن » Julius Wellhausen - ١٨٤٤ - ١٩١٨ ، فقد اتجه في دراسة التاريخ الاسلامي الى الجمع بين النصوص الادبية بمد تحليلها والمصادر التاريخية بعد تقديمها والى سنة ١٨٨٩ كتابه عن « المدينة قبل الاسلام » وتنظيم الرسول للمهاجرين في المدينة ، وفي سنة ١٨٩٩ نشر كتابه « ملخص الى تاريخ الاسلام في فجر » ، وفي سنة ١٩٠١ صدر بحثه عن المعارضة الدينية والسياسية في فجر الاسلام ، وبحثه عن « الكفاح بين الأمويين والروم » ، وفي سنة ١٩٠٢ ظهر كتابه المشهور « الامبراطورية العربية وسقوطها » وقد أثر هذا الكتاب على منهج البحث في التاريخ الاسلامي .

واتجه « بيكر » الى دراسة التساريخ الاقتصادية

والاداري في صدر الاسلام .  
وأسس بيكر سنة ١٩١٠ مجلة الاسلام ، وهي تعنى بتاريخ الشرق الاسلامي وحضارته ، فخرج بذلك عن الاقن الضيق ، والاكتفاء بالدراسات النحوية واللغوية .

واهم « ياكوب » بالعلاقات التجارية بين البلاد الواقعة على البحر المتوسط والعالم الاسلامي وكتب في ذلك بحثاً سنة ١٨٨٦ عن ما هي المواد التي كان يستوردها العرب في المصور الوسطى من بلاد المتوسط ؟ ورسالة سنة ١٨٨٧ عن تجارة بلاد المتوسط ، كما أنه نشر كتاباً فيما سنة ١٩٢٤ عن أثر الشرق في الغرب وبخاصة في المصور الوسطى .

وكتاب « هيتز » الذي نشره « وكتنورف » بعد موته سنة ١٩٢٢ عن حضارة الاسلام في القرن الرابع الهجري ، من الكتب التي نهج فيها منهجاً علمياً سليماً ، لعرض الحضارة الاسلامية في

الخاصة بعلم الطبيعة من المخطوطات والمطبوعات ونشر إبحانا عنها شارحا لها وموضحا .

ونشر « كراوزه » Max Krause : ١٩٠٩ - ١٩٤٤ « كتاب « مناووس في الأشكال الكرية ، اصلاح الأمير أبي نصر منصور بن عمران ، وترجمه الى الألمانية وقدم له بمقدمة تاريخية عن جهود العرب في هذا الميدان .

\*\*\*

✽ **مشاركة العلماء في تقدم الدراسة في مصر :**  
تولى إدارة دار الكتب عدد من العلماء الألمان الذين كان لهم الفضل في تنظيم دار الكتب وفهرست مخطوطاتها وقد أتاحت لهم فرصة وجودهم في هذا المركز أن يتصلوا بالكثير من علماءنا فأفادوا واستفادوا وتذكر منهم ( شبيتا ) د (فسلورز ) و « مولر » و « شترن » و « شادة »

كما استماتت الجامعة بعدد من المستشرقين الألمان للتدريس في كلية الآداب فذكر منهم « ليتصان » و « بروجستوس » و « شاخات » و « شادة » و ( هينكلر ) و ( جرومان )

ولا ننسى في هذا المجال ، المستشرقين الذين تلقى عليهم العلم في ألمانيا عدد من طلبة البعثات ، فقد أجدهم يعلمهم الفيزياء ، وبذلوا معهم جهدا كبيرا وصحروا بأوقاتهم وفتحوا بيوتهم لابنائهم من الطلبة العرب ، واني لأذكر يوم أن منع النازيون الأستاذ « متفوخ » من التدريس بالجامعة ، فتح بيته للطلبة العرب واستمر يعلمهم فيه ، ولم يقبل أى أجر أو هدية على عمله الذي لا يقدر بمال .

يقول الدكتور طه حسين : وما انسى فلن انسى الأستاذ ليمان حين لقيته في مؤتمر في مؤتمر المستشرقين في مؤتمر « ليبزج » وكنت التي حديثي في هذا المؤتمر ، وإذا الأستاذ ليمان وكان وليس الجلسة في ذلك اليوم ، يبكي بكاء شديدا ، كأنه تأثر أن يرى تلميذه يتحدث بين يدي هذا الجمع من العلماء المستشرقين الذين قبلوا الى هذا المؤتمر في ( ليبزج ) كانت اذن بين ليمان وبينى هذه المودة التي تكون بين الآباء والأبناء .. »

ونحن حين نلتقي بالطلبة الذين توفدهم ألمانيا للبحث والدراسة في جامعاتنا ، فاننا نعطيهم ما نستطيع اعطاه ونبذل ما استطعنا من جهد ، وفاء لبعض ما أسداه إلينا أساتذتنا الألمان .

ونشر « ليبرت » Julius Lippert : ١٨٦٦ - ١٩١١ « سنة ١٩٠٣ كتاب « تاريخ الحكماء للنفطى كما نشر بالاشتراك مع طبيب الميوسون هيرشبرج والمستشرق متفوخ كتابا في جزين عن الطباء الميون العرب سنة ١٩٠٥ .

ووقف طبيب الميون الذي أمضى معظم أيامه في القاهرة « ماير هوف » Max Meyerhof : ١٧٨٤ - ١٩٤٥ « حياته على دراسة الطب عند العرب ، وقد أخرج طبعة ممتازة لكتاب « شرح أسماء العقار » لموسى بن ميمون القرطبي وكتاب « العشر مقالات في العين » المنسوب لحنين بن إسحاق وقدم له يبحث قيم عن كتب طب الميون في صدر الإسلام

\*\*\*

✽ **العلوم الطبيعية :**  
درس « روسكا » Julius Ruska : ١٨٦٧ - ١٩٤٩ « جهود العرب في الرياضيات والعلوم الطبيعية ونشر رسالة سنة ١٩١١ عن « دراسات في كتاب الأحبار لارسطو ، وفي السنة التالية نشر النص العربي للوقا بن سرافيون وخلص من ذلك الى أن الكتاب المنسوب لارسطو ، هو في الواقع نتيجة لدراسة السريان والفرس في الطب .

كما نشر كتاب « سر الأسرار » [لأريزي] وتلكن من اثبات الناحية العملية للأريزي إلى الكيمياء . ونشر كتابا عن تاريخ الكيمياء العرب وأثبت أن ما نسب إلى خالد بن يزيد مفعول .

ويعني « سيغل » Alfred Siggel الأستاذ لجامعة هوميلد ببرلين الشرقية بدراسة الكيمياء عند العرب وله فيها عدة كتب ومقالات .

كما أثبت « كراوس » Paul Krause : ١٩٠٧ - ١٩٤٦ « مساعد روسكا في كتابه عن جابر بن حيان أن ما نسب إلى جابر بن حيان إنما هو من وضع الاسماعيلية ويرجع إلى حوالي سنة ٩٠٠ ميلادية ، لهذا البحث أهميته في تاريخ العلوم عند العرب .

وكان « شوى » Karl Schoy : ١٨٧٧ - ١٩٢٥ « دراسات في تاريخ الرياضيات والفلك عند العرب ، ونشر منها « ويلتفر » Heinrich Wieleitner ورسكا سنة ١٩٢٧ كتابه في حساب المثلثات للبيروني .

واهتم « فيلمان » Eilhard Wiedemann : ١٨٥٢ - ١٩٢٨ « بالفيزيقي عند العرب وعكف على جمع المادة



# الرمعة والسيف

للشاعرة:  
محمد ابراهيم أبوسنة



في زمن تغفل فيه الأسوا.  
أن تتعري في وجه الليل  
أن يصبح هذا الحب لقيطاً  
طفلاً ينكره أهله  
أن يصبح ماضينا حاضرا  
مستقبلا .  
حقلا سرقوا منه حصاه  
أن نتعلم كل لغائنا  
من منقار البوم  
هذا ما يوقد في الأفئدة النيران  
كن ينقلنا ما ياتي من أيام  
وستبدو ترفا يا قلبي كل الأحلام  
احلامك أن نسلك ذات صباح طرقا أخرى  
فالتائر هنالك ما تركت جسرا  
نعبره

\*\*\*

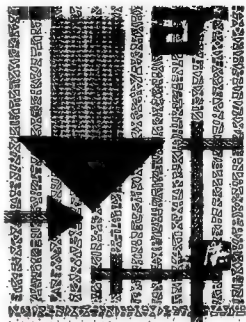
نبحث عن أنهار  
تغسلنا  
أن تتجول قرب حديقتنا الأطياف  
كن نسبح ذات مساء صيفي موسيقى الأزهار  
للعالم يا قلبي يتقاتل في منتصف الليل  
والموتى في هذا الدغل  
لا يوجد من يكيهم  
أو يتلو لهم الصلوات

أن نتقاتل في منتصف الليل  
أن لا يجد الموتى في هذا الدغل  
من يكيهم أو يتلو لهم الصلوات  
أن تصبح كل طقوس الحقد شعار العالم  
أن تتجبر كل البسمات  
في وجه ظالم  
أن يتآكل في القفل جميع الضعفاء  
أن تنمو عاصفة سوداء  
تستقبل ميلاد الأطفال  
أن ينحل عناق العشاق  
كم تنمو أجنحة الخوف  
لاشي سوى الرمعة والسيف  
هذا ميراث الأجيال  
الرمعة والسيف  
أن نجلس في شرفتنا  
نتذكر خدعتنا  
في حب مات  
في طفل ما أنجبناه  
في عمر يورق أحلاما ما عشتناه  
في وجه قابلهنا وتاه  
في لحن ماغنينا  
في سر كنا نتمنى لو لفتناه  
في ندم عما نحن أضغناه  
عما نحن جنيناه  
في قولة آه

# مقابلة مع الأستاذ ميخائيل نعيمة

بقلم:

سميرة عزام



ولمعة من اصناف الحياة وحكيمةا أنها جعلتنا أحرارا في اختيار ماقرأ ومانقرأ ، نحن في عهد الدراسة كنا نقرأ مايفرض علينا قرضا أما وقد خرجنا من المدرسة ونحن أحرار في اختيار الكتب التي نقرأها والكتب التي نعرض منها ، اني لو ان كنت اخص عند قراءة الشعر الحديث أنه لايتي كما يضي أسطابه عمرا لياخطر ولا يغير تمييزا صادقا من حالة أو حالات نفسيه بدلتها ، ترك المجال لغيري ليحس غير ماأحس بل ان يكون صادقا مع نفسه .

سؤال يتطرح عن كلامكم حول الشعر : هل تعتقدون ان الاهتمام بالقصصون وبما يسمى في عرف الشعراء الحديثين بالموسيقى الداخلية يبرر كل هذا التجاوز على القوالب الشعرية المألوفة ؟

ـ عندما نتكلم عن النظم في الكلام اما نتكلم من ظاهرة لايتك ان يحسوا اثنان احساسا واحدا ، فاذا كان من الشعراء المحدثين من يعنى ان هي شمره انشاما تهتز لها نفسه وكنت لا احس تلك الانشام ، فليس في استطاعتى ان ادعوه دجالا أو مستهترا ولكنى احفظه لنفسى بالحق انأقول بانى ، لأحس احساسه ، لقد حاولت غيره مرة ان افصح نفسى للشعر الحديث ، وعلى الاخص لما يدعوه قصيدة الشعر ، فوجدتني اجد نفسى دون جدوى ، هذا فيما يخص بي اما لغيري فلا شأن لي معه .

لشأنكم انكم كنتم مجتهدين في قصائد ديوانكم = عيس الجيوان = وقد آثرت روح التجديد البادية في الديوان اذ ذاك كثيرا من التناقضات = فهل كنتم تحملون بأن تطور القصيدة العربية في مسير التجديد كل هذا التطور لتأخذ الشكل الذي نراها عليه الآن . أو بكلمة اخرى هل انتم وادسون من هذا التطور ؟

ماهو في رأيكم موقف الادب العربي الآن وفيهته بين الآداب الاخرى ؟

ـ ما من شك ان الادب العربي منذ بدء النهضة أخذ يتطور تطوراً سريعاً ، وذلك بفضل احتكاكه المستمر بالآداب الاجنبية النامية وهذا التطور نفسه الان في القصص القصيرة ، والدرحة الاولى ، ثم في الرواية ثم في الشعر . فالحقيقة عند اليوم تكاد تكون سيادة المؤلف ، وهي نتائج شتى جوانب حياتنا من سياسية واجتماعية ، واستثنى الدين لأنه ما يزال النافذة الأكثر حساسية في حياتنا الى حد أنه يصعب على الكاتب ان يتناولها بالصراحة وبالجرأة اللازمتين لمعالجتها . وهناك بوادر تثير بوصوصول القصيدة العربية الى مستوى اللغة العربية وأن تكن هذه البوادر لازال ضئيلة وقليلة . وحسبك ان بعض النقاد الاجنبية أخذ يهتم بهذه النوع من ادبنا اذ له وفقت بنفسى على ترجمات صدرت في الروسية لجسمورة من القصصين العرب وقد جادتني مؤخرأ رسالة من طالب عربي في ألمانيا ييسرني فيها بان هو نشر الاثابة اخذت لهتم بما عندنا من قصص ، وأن واحدة منها ستشر قريباً مجموعة من القصص لطالفة من الكتاب العرب يرجم عدد كبير من المصيرين وغيرهم من اليلدان العربية . وهذا يقوى في الايمان بان يظهر في الديار العربية كاتب يتعرف به الغرب ولا يابى ان يضمه في مصاف الكتاب المصليين الكبار .

أما في الشعر فهناك خطوات اصبحت يا كثيرا من الشعر العربي المألوف الى حد انه يات يتلف علينا التمييز بين الشعر والنثر وهناك الذين يرون في هذه الانطلاقة شبه كارثة للشعر . . اما أنا فاقول ان من حق الذين يشعرون بالشعر الحديث المتطرف ان يغلوا منهم فاعلون ماداموا يشعرون هذا الغرب من الشعر ، وما داموا يحدثون من يتدققون .

.. ليست القضية قضية رشا أو عدم رشا من جانبي أو جانب غيري ولكنها قضية مجابهة لامر واقع - وما من شك أن السرعة التي تم بها هذا التطور كانت سرعة مذهلة ولكننا نشيخ في زمان كل ما فيه مذهب من ريادة الفضاء إلى الملاهي التي تستمر يستمر كثيف من الظلمات لانها من النوع الذي يفر منه اللوق وتمجده الاخلاق والذي أراد هو أن الحرب العالمية الثانية ، وقته انتهى تدميرها المادي ، بدأت تنمرنا تدميرها روحيا فتقلب الكثير من مقاييسنا رأسا على عقب وتثبت باتشياء كثيرة كنا في الاسس القريب نحسبها من اقدس المقدسات .

#### • وعلا من مدى التهام أدبنا بالامة ؟

.. لا تستطيع أي نبتة تقوم في تربة ما الا ان تنثر بذلك التربة ، والأدب العربي ، حتى ولو حاول ، ما استطاع أن يبتعد كثيرا من تربته العربية ، ولكنه هو ما يزال ناشئا قد يغفل الآن وحاس من حياة الامة لا تطفو على السطح ولكنها ما تزال في الاعماق وهذه القوى الخفية في الامة العربية لابد أن يأتيتها يوم تعمل فيها الاعاصير عملها فتخرج بها إلى الميادين حيث يحسها الادياء وينصرفون إلى معالجاتها . قد يكون في أدبنا الآن شيء كثير من السطحية ولكنه لن يبقى أبدا على السطوح فلا بد من يوم يخلص فيه ذلك الأدب إلى الاعماق وهناك يحظى بكثرة ليشائي له أن يحلم بها اليوم وما ذلك الا لانغماسه في المشكلات الطارئة التي هي في نظري ينت ساعة وتطبي ، فهذه المشكلات تبدو في بعض الاحيان معضلات تستعصي على الحل . أما في السطوح ففي مشكلات عابرة . أما الامة لباقية .

• إلى أي مدى تستشعرون ضرورة تجديد اللغة ، وهل في لغتنا العربية من العيوب ما يسمح لنا بمجاهدة النمو الحضاري في ميدان اللغة والمعنى ؟

.. من المؤسف جدا أن تجدنا في هذه الظروف العربية من حياتنا ولنا لغتان بدلا من لغة واحدة .. وهذه حقيقة لا يستطيع

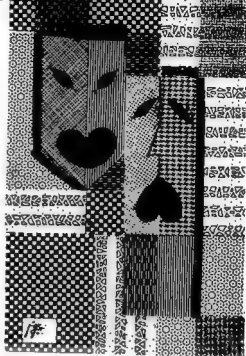
أن تصلي عنها - فالعامية عندنا تحيا جنبا إلى جنب مع الفصحى والعامية هي لغتنا في كل يوم - في حين أن الفصحى هي لغتنا حين نكتب ونخطب لاكثر - وهذا مما يثير اللغة العربية في تطورنا لتصبح قابلة لهضم كل جديد وللسير مع المدنية المتجددة في كل يوم . أما متى نتحل مشكلة الازدواجية في اللغة فسلم ذلك عند المعارف بذات القلوب ، وكنت أدرك أن لا أبرح هذه الأرض قبل أن أرى لامة العربية لغة واحدة - مرة نقاسم ، واسعة المنة ، قوية الهضم ، دون أن يكون هناك أي خوف من قبل المتزمتين والمتشككين على موت تلك اللغة ، وعلى فقدان تراثها الغني الثمين .

#### • ماهي في رأيكم الحلول العملية لتيسير اللغة ؟

.. في رأيي أن نحو اللغة العربية يجب أن يعاد النظر فيه لتيسير قواعده والتخلص من الكثير من زوائده وكذلك صرفها . ثم في رأيي ألا تهجم العربية عن تقبل كلمات أجنبية كثيرة فرغتها علينا فرسا دون أن نعطينا الوقت الكافي لوجرد مايقابلها بالعربية أو لصرفها صياغة عربية . ونحن يلازمنا الشعور بأن الوقت يسبقنا أبدا فلا مجال للجدل البيزنطي بل الحاجة ماسة إلى العمل السريع دون أن نترقب التشنجات التي ينشأ عنها من موانع المياعم اللغوية . القضية في أساسها قضية انتمس الادياء بالدرجة الأولى ، ثم العلماء الذين لامعوا فهم من يعلق شويهم إلى كل جديد في العلوم . وإذا كان لابد من حل وسط فعلى أن القضية يجب أن تكتمل إلى شقين ، شق يخص بالادب والادباء ( وهل الادياء وحدهم مجالته ) وآخر يخص بالعلم والعلماء ( وهل العلماء وحدهم الامتصاص به ) ولهذا الأخير من أجل اشتراك جميع بين ادياء العرب وعلمائهم . ومن الضروري أن تولف هذه اللجان في أسرع وقت ممكن ولا فائنا اللجان بالافالة الحضارة .



# مسرحيات توفيق الحكيم المجهولة



بقلم

فسؤاد دواردة

- ٢ -

في الجزء الأول من هذا البحث نتبعنا اليوم الفنية في طفولة توفيق الحكيم وسببها ، ورأينا كيف كان للعائلة « الأسطى حميدة الإسكندرانية » أقوى الأثر في توجيهه الفني منذ طفولته المبكرة ، وعرفنا لمحاولاته الأولى في الكتابة لمسرحية ، حتى وصلنا إلى أول مسرحية ألفها وهي « الصيف الثقيل » فتوقفنا عندها دارسين أهم خصائصها ونعرفنا من بينها على خاصيتين جوهريتين هما الفكاهة والرمز واختبرناهما بدينين فنيين لهما من المظاهر الواسعة في مسرح الحكيم التناصح المعروف ، وانتقلنا بعد ذلك إلى « امينوسا » وهي مسرحية شعرية كتبها توفيق الحكيم سنة ١٩٢٢ بالاشتراك مع صديقه وزميله في الدراسة سميد خضير ، وكان توفيق الحكيم قد اقتبس فكرتها من مسرحية شعرية فرنسية للشاعر « ألفرد دي موسيه » واسمها « الكارموزين » وفارنا بين الأصل والاقتباس وقمنا نص مشاهد المسرحية لنعطي فكرة عن أسلوبها وطريقة علاجها .

وفي هذا الجزء نواصل التعريف ببقية مسرحيات الحكيم المجهولة .

## ٢ - « خاتم سليمان »

كتب توفيق الحكيم هذه المسرحية عام ١٩٢٣ بالاشتراك مع « مصطفى ممتاز » الذي كان وقتئذ موطفاً بقسم الشياخات بوزارة الداخلية ، وكان شقيقه زميلاً لتوفيق الحكيم في مدرسة الحقوق ، فتعرف به عن طريق شقيقه وجمعت بينهما هوايتهما المشتركة للمسرح ، وكان مصطفى ممتاز متصلاً بالمسرح ورجاله ، وله عدة محاولات في التأليف المسرحي قبل « خاتم سليمان » التي اشترك في كتابتها مع توفيق الحكيم ، ولعل هذا يوضح سبب

كتابة اسمه على المسرحية قبل اسم توفيق الحكيم . وكان من المؤلفين في ذلك الحين أن يشترك مؤلفان في كتابة مسرحية واحدة ، فنجحت مسرحيات كثيرة ألفها محمد عبد القدوس ومحمد محمد ، وكذلك سليمان نجيب ووصفي عمر ، وبعد ذلك بقليل نجيب الريحاني وديع خيرى ، ثم سليمان نجيب وعبد الوارث عمر .

ومسرحية « خاتم سليمان » أوبريت غنائية اقتبسها توفيق الحكيم عن مسرحية فرنسية اسمها

« فتاة ناربون » (١) واشترك مع مصطفى ممتاز في رسم الشخصيات بعد تحويلها إلى شخصيات عربية. ثم اشتركا بعد ذلك في كتابة حوارها وتأليف أجزائها (٢)

### \*\*\*

وبعدنا توفيق الحكيم في كتابه « من البرج المأجور » عن لقاء بينه وبين مصطفى ممتاز بعد مرور حوالي ثمانية عشر عاماً على اشتراكهما في تأليف المسرحية فرقت خلالها الحياة بينهما وإن لم يذكر اسمه صراحة ويصف الحكيم كيف كان « ممتاز » لا يزال معجباً أشد الإعجاب بما كانا يكتبانه في مطلع شبابهما ، على حين كانت نظرة توفيق الحكيم للمسرح قد تغيرت تغيراً تاماً . (٣) ويشير إلى المسرحية مرة أخرى في كتابه « فن الأدب » في معرض حديثه عن سيد درويش فيقول :

« .. لم يكن معرفتي ولقائي سيد درويش ، ولكن رواية غنائية لي ، عرضت عليه ، فطلب في تلحينها مستشارة من من الجنين . فرأت الحرفة أنه قد سأل شططا .. فحينئذ منه ، ومهددت بها إلى « كامل الخطي » الذي رضى بتلحينه » (٤)

ومن الواضح أن الرواية المشار إليها هي « خاتم سليمان » لأن كامل الخطي لم يلحن لتوفيق الحكيم رواية سواها ، ويشير توفيق الحكيم إليها إشارة أخرى في نفس الكتاب حين يقول عن كامل الخطي .

« .. أما ما فقد مرثته عام ١٩٢٢ لـ لا كلفته فرقة عكاشة إن يلحن رواية لي ، فكان من الضروري أن اللقاء من حين إلى حين » (٥)

مثلت المسرحية لأول مرة في ٢١ نوفمبر عام ١٩٢٤ (٦) ، ويبدو أنها عرضت في بيروت أثناء إحدى رحلات فرقة عكاشة قبل ذلك التاريخ ، فعلى

(١) لم نستطع الاهتمام إلى أصل هذه المسرحية ، والاستناد لتوفيق الحكيم لا يذكر عنوانها باللغة الفرنسية أو اسمها مؤلفها .

(٢) كل هذه الملاحظات مستمدة من أحاديثي مع الاستاذ توفيق الحكيم .

(٣) توفيق الحكيم : « من البرج المأجور » ، مكتبة الآداب ، ١٩٤١ ، ص ٣٢٣٢ .

(٤) توفيق الحكيم : « فن الأدب » ، مكتبة الآداب ، ص ٢٦ .

(٥) المصدر السابق ص ٥١

(٦) راجع جريدة « الإحرام » في هذا التاريخ

الصفحة الخارجية من نسخة المسرحية (١) التي عثرنا عليها في المسرح الغنائي خاتم قدم المطبوعات اللبنانية وتأثيرات المختصين في الرقابة باللغة الفرنسية ، وكلها بتاريخ ١٩٢٣/٧/٢٣ . وتحت عنوان المسرحية كتب المؤلفان عبارة « أوبرا كوميسك ذات ثلاثة فصول » وفي الصفحة التالية كتب تعريفنا بالشخصيات أنقله فيما يلي :

### \*\*\*

#### أخلاق الشخصيات

١ - الفارس سليمان : بطل شجاع ، طريف ، حبيب الروح يحب النساء جميعاً ، ولكن حبه لا يخرج عن الطموح والتسلية ، ولكن عندما ينفوس دامي القتال ، يكون أول من يلي دعوته .

٢ - الأستاذ بهني : شخص بحري مضطرب ، لا يتكلم إلا سجعاً ولو لم يكن له معنى ، وهو ساذج سريع التصديق خصوصاً فيما يتعلق بزوجته .

٣ - ولي العهد : فتى حبيب ، حديث العهد بالحياة .

٤ - الأمير : شيخ وفور طيب القلب يتفاني في مكانة من يحسن إليه .

٥ - بلور : جميلة حلابة ذات حيلة ودهاء ، طاهرة القلب بائنة في الحب ، لا تهزها الصدمات ولا تستسلم للناس وتعرف كيف تلحق القلوب المفلقة .

٦ - بهانة : وديعة خديعة الظل ، إلا دامها رجل تقبلت دعائيه ببساطة دون أن تفكر في إجاباتها الزوجية .

ملاحظة عامة :

جميع الأشخاص يتكلمون اللغة العامية مع هذا الأمير لفظة عربية صريحة بشفة . والظرب وفلته مزيج من العربية والعامية حسب مقتضيات السجع الذي يمتاز به .

تدور أحداث الفصل الأول في ميدان بمدينة

« مرو » ففري مسجداً وخاناً في طرف المدينة

وراقصة نورية ترقص وتسمع لحناً جماعياً مرحاً .

ونلتقي بعد ذلك بولي العهد ابن الأمير ، وهو شاب

عائب لا يكف عن مغازلة الفتيات الجيلات ، ويشكو

مؤدبه خفيف الظل إلى الأمير فيقرر إرساله إلى ميدان

القتال عقاباً له ، على أن يصحبه المؤدب ، فالأمير

يظنه أعزب فقد كان ذلك شرطاً من شروط اختياره

لوطيفته كي يستطيع أن يتفرغ لتأديب ولي العهد

ومرافقته في كل مكان ، ويحاول المؤدب - المتزوج

سراً - أن يحتج على هذا القرار ، ولكن الأمير يصـ

(١) هذه النسخة مخطوطة . مكتوبة في كراس بالقلم الحر .

وقد كتب عليها « رواية النلقين محمد حجازي » ( وهو الآن مدير المسرح بالمرح الترمي ) وهي ناقصة عدة صفحات

من ص ٢ إلى ص ٢٢ في الفصل الأول ، ومن ص ٩٤ حتى نهاية المسرحية ، وعلى معظم الصفحات الباقية ملاحظات كثيرة

ومعدلات وحذف كثير من الآيات ، ومظلمة موقعة باسم

« ممتاز » شريك توفيق الحكيم في كتابة المسرحية .

عليه فلا يسع المؤدب إلا أن يصطحب معه زوجته الجميلة اللعوب « بهانة » خوفا عليها من الفتنة .

ويودع المصعب جيشه الراحل الى ميدان القتال ، كما يودع القائد سليمان خطيبته « بدور » ونفهم أنه غير راغب في الزواج بها ، وأنه لم يخطبها الا تنفيذا لأمر أصدره الأمير حين ضبطه يقبلها في أحد ابهاء القصر ، غير أن سليمان يشفق مع ذلك على « بدور » ويفتح أمامها طاقة صغيرة من الأمل :

« إذا قهرتني أبك فأبدي خاتم العقيق الى لي صباي ده ، نبي صبح تستاهلي اتي اكون جوزك ، فامعة وده آخر كلام »

وفي الفصل الثاني نتنقل الى ميدان فسيح بمدينة « نيسابور » حيث نرى النساء فزعات من الجنود الغازين ، ونرى « بهانة » زوجة المؤدب أمام باب منزلها ، ويقبل الجنود وعلى رأسهم سليمان وولي العهد ، ويقيم الجنود خيمة سليمان أمام خان المدينة ويخرجون . ويروى سليمان لولي العهد كيف كان مارا بهذا المكان فرأى فتاة واثمة الجمال تطل من المنزل فغازلها فاذا بها تلقي اليه بوردة . فأصبح كل ليلة يتسلل من المعسكر ويحضر ليراسها حتى منته من الجهد خوفا من العيون ، فنقل خيمته الى هنا امام منزلها . وتأتي « بهانة » لتعرف أنها هي الفتاة التي يقصدها سليمان ، ويقبلها لولي العهد ويشتركان في مفازاتها وهي تتمتع ، ويدخل المؤدب فيغضب لما يرى ، ولكنه لا يستطيع أن يخبرها أن « بهانة » زوجته ، ويسر حينما يخبراته بانصرافها عن غزلها ، ويتراهنان امامه بمائة دينار يالهها من يفوز بها ، ويدفع كل منهما رهانه للمؤدب كي يكون حكما بينهما ويدفع المبلغ كله للفائز . ويجزع المؤدب ولكنه ما يلبث أن يرى في هذا الرهان فرصة طيبة لاختبار زوجته اللعوب ما دام العاشقان سيبلغانه أولا بأول بكل ما يتم بينهما .

وتدخل « بدور » وقد تنكرت في زي فارس ، وكانت قد أرسلت الى زوجها رسولا يخبره أن شقيقها قادم ليحارب معه ، وحين يحضر « سليمان » ويراه ، يحار في هذا الشبه الشديد بين « بدور » وبين شقيقها المزعوم . ولكن الشقيق يطعنه ويفهمه أنه لا يوافق على تصرفات شقيقته « بدور » معه ، ولو كان موجودا لما سمح لها أن تطارده مثلما فعلت ، فهو يحب المرح والانطلاق مثل « سليمان » تماما . ويطمن سليمان اليه ويوبخ له بشسغفه

« بهانة » وrehانه مع ولي العهد . وتعد « بدور » - المتكررة في صورة شقيقته - بأنها ستنبئه مبتغاه من هذه الفتاة فيفادها مطمئنا الى صدق وعدها . وتغازل « بدور » « بهانة » ، وتعجب « بهانة » بجمال « بدور » وهي تظنها رجلا . وتستجيب لغزلها ، ثم تقبل شغافتها لسليمان وتوافق على مقابلاته . وفي هذه الأثناء يدخل « بهنس » المؤدب ويشور حين يرى زوجته « بهانة » بين ذراعي هذا الفارس الجميل ، ويأمره بالانصراف ، وتظاهر « بدور » بالخروج ثم تختبئ خلف شجرة لتراقب ما يدور بين « بهانة » و « بهنس » ، وتهم أنهما زوجان في الخفاء ، وترى « بهنس » وهو يدخل « بهانة » البيت ويفلق عليها الباب بالفتح ، وأثناء انصرافه يسقط منه المفتاح ، فتأخذه « بدور » ، وتخرج « بهانة » من البيت ، وترغم لها أن « سليمان » ينتظرها في مكان بعيد تحده لها فتذهب « بهانة » مسرعة للقائه .

وحين يحضر ولي العهد ، تتخلص منه « بدور » بأن تخبره أن « بهانة » تنتظره في مكان بعيد آخر ليخرج مهرولا ليلحق بها . وتدخل « بدور » بعد ذلك الى المنزل وتخلع ملابس الفارس وتضع لثاما على وجهها فتختفي هيثة « بهانة » ، وحين يحضر سليمان ويغازلها تحاوره وتداوره وتهمه بالخداع ، وتكلم « بهانة » التي يريد في أصبعه برهانا على صدقه في حبها . ويرتد سليمان قليلا ثم ما يلبث أن يعطيه لها ، ويفاجئها المؤدب « بهنس » ويبيده قنديل فتفزع « بدور » وتجرى الى داخل البيت ، ويجري سليمان وراءها ويفلق الباب خلفهما ويظل المؤدب بالخارج .

ويعود ولي العهد سائحا بعد أن اكتشف خديعته ، وما تلبث « بهانة » أن تتبعه مضطربة هي الأخرى لأنها لم تجد أحدا في انتظارها . ويطمن بال « بهنس » الى أن زوجته ليست بالداخل مع سليمان كما ظن في بادئ الأمر . وفي هذه اللحظة تسمع ضجة كبيرة في الخارج وتعلم أن العدو يشن هجوما مفاجئا ، ويدخل الجنود شاهرين سيوفهم والأهال حاملين المشاعل وينشدون جميما نشيد الحرب والقتال . ويخرج سليمان من البيت ليقودهم الى الانتصار في ميدان القتال بعد أن حقق انتصارا آخر في ميدان الحب وفاز ببهانة على ما يظن ، في حين أنه لم يفز الا ببذور خطيبته .



جو المسرحية وشخصياتها بأسلوب يصعب معه تصور فكرة الاقتباس .

قد نأخذ على نص المسرحية اسراف المؤلفين في استخدام السجع المتكلف في حديث المؤدب « بهنس » بلا هدف سوى محاولة الإضحاك ، فنسمعه يقول مثلا :

« هذه البنت ما أصجنتى قط ، وهما كوش القظ ، ويراعا المعريت ينظ ، قبحة النم ، قليلة النم ، بنت بالهم .. »  
فيرد عليه ولى العهد وسليمان معا مستخدمين القافية نفسها :

« دانت اللى بالهم ، جاك النم .. »

ويصر الكاتبان على استخدام هذا النوع من السجع حتى في أشبه المواقف حربا وامتلاء بالانفعالات العنيفة ، فمثلا حين يضبط المؤدب زوجته فى احضان فارس فى الفصل الثانى نسمعه يقول :

« ما هذا الشخص الواف .. وماذا أنا شايف .. هل أنا ساحر وحاس .. بيانة فى احضان فارس .. »

وهذا النوع من السجع من التقاليد القديمة فى مسرحنا العربى عرفه منذ نشأته على يدى مارون النقاشر ، ابن خليل القبانى ، وغيرهما من رواد المسرح العربى فهو اوضح ما يكون فى المسرحيات الغنائية الفكاهية .

وتعتمد الفكاهة فى المسرحية - الى جانب السجع - على مواقف سوء التفاهم الكثيرة ، وعلى مجموعة طيبة من اللفاظ السباب المنتقاة يتبادلها ابطال المسرحية بلا قصد ولا هدف سوى اضحاك المتفرجين ، ويبدو ان هذه ايضا كانت احدى سمات مسرحنا الفكاهى فى ذلك العصر ، فنسلمسها بنفس الوضوح فى مسرحية « على بابا » ، والى حد ما فى ( المرأة الجديدة ) وهى السمة التى لازمت هذا المسرح الضاحك وتاكدت بعد ذلك فى مسرحيات الربيعانى واسماعيل ياسين ، وغنهما انتقلت الى بعض المسرحيات التى كتبها نعمان عاشور وغيره من الكتاب الشبان للمسرح القومى والمسرح الحر .. ويخيل الى ان هذه الظاهرة المتفشية فى مسرحنا ، بل وفى لغة حديثنا اليومى بشكل عام متصل على نحو ما بما يعانيه الشعب من كبت طويل ومصدايرة لحرياته العامة على مختلف العصور ، فكان ان وجد فى هذا التنوع من الشتم والسباب نوعا من التنفيس

فاذا كان الفصل الثالث والاخير فنحن فى جناح « بدور » بقصر الأمير ، والجواري مشغولات باعداد ملابس مولود جسيدي . وتعلم ان « بدور » قد اختارت « بهانة » وصيفة لها . ويدخل المؤدب « بهنس » ويوجع لبهانة بسر خطير ، لقد اكتشف ان القائد سليمان سافر الى الميدان منذ أكثر من عشرة أشهر ، فهو لا يمكن أن يكون والد الطفل الذى أنجبت « بدور » ، وهو لذلك يعتقد ان ولى العهد هو والده ، فقد راقبه وهو يتردد على الجناح وكان يظن ان « بهانة » مقصده ، حتى علم أنه إنما يتردد على « بدور » .

ويدخل ولى العهد ليقدّم هديته للمولود ، ويقول ان هدية الأمير مفاجأة مذهلة للجميع ، فقد دفع فدية « سليمان » ، وكان الاعداء قد أسروه ، فاطلق سراحه وهو الآن فى طريقه اليهم .

ويصل سليمان ويستقبله الجميع بالترحاب فيشكرهم ويصر عن عدم اشتياقه لرؤية زوجته ، وخاصة وانها لا بد أن تكون حزينة باكية ، وإذا بضحاكتها السعيدة ترفع لتنبه بعكس ما توقع فيرتاب فى أمرها .

والى هنا ينتهى النص المخطوط الذى بين ايدينا ، وليس من الصعب أن نتصور خلاصة المسرحية : فمن الواضح ان الأمور بدأت تسير نحو الحل بعد ان بلغت قمة تعقدها ، فيدور سيدة لأنها فازت بخاتم سليمان فاصبح من حقها ان تصبح زوجته حسب وعده لها . ولا بد ان سليمان سيتهمها بالخيانة لأنه واثق انه لم يقربها منذ رحل الى ميدان القتال وقد مضى على ذلك أكثر من عشرة أشهر ، فكيف أنجبت هذا المولود ؟ وقد تنتهز « بدور » الفرصة لتستثير غيرته وتسخر منه قبل ان تصارحه بالحقيقة وكيف أنها حلت محل ( بهانة ) فى خلوته بها ، فيعترف بخطئه ويبتدر عن اتهامه الظالم ويسعد الجميع وتنتهى المسرحية .

ان مسرحية « خاتم سليمان » تمثل تقدما نسبيا بالمقارنة « بأمينوسا » ، فقد وضع فيها الى حد بعيد اقتدار المؤلفين على رسم الشخصيات وحيك المواقف المسرحية مع البراعة فى استغلال عنصرى التشويق والفكاهة ، ولولا ان توفيق الحكيم أخبرنى بنفسه ان المسرحية مقتبسة لصعب علينا الاهتداء الى هذه الحقيقة بانفسنا وذلك لنجاح الكاتبين فى تعريب

عن نفسه ، وخاصة إذا وجه إلى إحدى الشخصيات الهامة في المسرحية .

وتتصل بهذه الظاهرة ظاهرة أخرى لازمت مسرحنا الفكاهي منذ نشأته وما زالت واضحة فيه حتى اليوم ، وهي الغزل الحسي الصريح وكثرة الزينات والتوريات الجنسية ، والحق أن نماذج هذه الظاهرة ليست كثيرة فـ « خاتم سليمان » ، وإن لم تخل منها تماما مع ذلك ، ومن أوضح الأمثلة على ما نقول هذه الأغنية التي ينشد بها « سليمان » في مستهل الفصل الثامن :

« ما تفرش عليا دي فمى البان  
والا دي مود من مود الزان

يا سلام على دا القوام  
والا الميون دي ميرن فرال  
وجوز حواجب سوده كان  
ووق الميون تقرب سلام  
والا النبود فحلين رمان  
لوق صدر مالى بلاط حمام  
بس مايز ايه غير كذا  
د حاجة ما تتقال للمنا  
ريك يتولنا المامل  
على الله وشك فيه القبول »

لذلك كله لا ندهش حين نجد توفيق الحكيم يقول في مقدمة مسرحية « الملك أوديب » :

« كان ميدا المسرح العربى فى القرن سلكنا هـ معروف أ  
« مأون النقاش » لم يمه خلفه « القرداسى » و « إبر  
خليل التتاي » .. الى أن حمل لواء التنبخ سلامة حجازى  
وولى هو الآخر ، وورثه برواماته وأحانه أ أسرة مكانة ،  
لمضوا فى خطه .. ولكن الثورة المصرية ، ونهضات الروح  
القومية دلمتهم الى الانتفاذ نحو مصير روائيتهم ... فى ذلك  
الوقت بدأ كاتب هذه السطور حياته المسرحية ، مؤلفا لتلك  
الفرقة بعض الروايات ، على النحو الذى كان العمل عليه  
جاريًا فى تلك الأيام (١)

فالحق إن قارئ مسرحيات الحكيم فى تلك الفترة لا يكاد يميز بينها وبين المسرحيات الثمالة فى ذلك العصر فقد جمعت كل مزايها وسوءاتها ، بحيث نجد من الصعب تمييز بعض خصائصه الفنية المتفردة على النحو الذى نحاوله فى هذا البحث .

ولا نختم حديثنا عن هذه المسرحية دون أن نلاحظ أن بطل مسرحية توفيق الحكيم الأخيرة « يا طالع الشجرة » يجنح إلى اسمي « بهادى بود بهانة » وهما شخصيتان فى مسرحية « خاتم سليمان » التى

(١) توفيق الحكيم : « الملك أوديب » ، مكتبة الآداب ، ص

١٢٤١١

كتبها توفيق الحكيم منذ أكثر من أربعين سنة ، ولا يمكن أن يكون ذلك من باب توارد الخواطر ، وإنما قد يدل على أن لبعض الأسماء دلالات خاصة فى ضمير الكاتب ومكنونات لا وعيه .

\*\*\*

٤ - « العريس »

وفى العام نفسه ، وبعد أقل من شهر من تمثيل مسرحية « خاتم سليمان » قدمت فرقة عكاشة مسرحية أخرى لتوفيق الحكيم هي « العريس » ، وهي كوميديا عصرية مقتبسة عن إحدى المسرحيات الفرنسية الفكاهية ، ألفرد توفيق الحكيم يكتبها هذه المرة ، وقد مثلت للمرة الأولى فى ١٥ ديسمبر سنة ١٩٢٤ وظلت الفرقة تقدمها حتى يوم ١٨ من نفس الشهر مصحوبة بوصلات طرب من السيدة منيرة المهدي (١) ، إذ دخلت المسرحية نفسها من عنصر الغناء ، وكانت تلك ظاهرة شائعة فى ذلك الحين ، وهي توضح مدى شغف جمهورنا بالغناء واقتناع المسرح فى ذهنه بالطرب ، فكل المسرحيات الأولى التى سجلت مولد مسرحنا العربى كانت مسرحيات غنائية ، وظلت المسرحية الغنائية تمثل اللون الغالب على إنتاجنا المسرحى سنوات طويلة ، وقد إرتقت السجعا المصرية منذ نشأتها هذا التقليد لذلك لم يكن من الغريب وقتئذ إذا شرعت بعض الفرق المسرحية فى تقديم مسرحيات غير غنائية إن تقدم بين فصولها وصلات غنائية أرضاء للجمهور لكى لا ينصرف عنها إلى غيرها من الفرق الغنائية والاستعراضية ، وهو ما حدث فى مسرحية « العريس » الغالية من الأغاني .

وقد أشار توفيق الحكيم إلى هذه المسرحية فى الفصل الأول من كتابه « من ذكريات الفن والقضاء » وهو الفصل المسمون « الوزير جعفر » ، فقال : « ... ووقع نظرى على الاعلانات الكبيرة تكسو العيوان من فرقة التمثيل وهم رواية « هرون الرشيد » التى تعرض الليلة . فرجعت بى الذاكرة امرأنا طويلة الى الوراء يسوم كنت أسير فى شوارع القاهرة أأمل اعلانات جولة مكافئة من مسرحيتى المسماة « العريس » . كان اسمى باللفظ الصغير جدا فى أسفل الاعلان يطأون زحوا ويشيل الى أن كل من فى الشارع قد أعطى من قوة البصر ومن شدة الاهتمام ما جعله يقرأ هذا الاسم الصغير . لطفى أسخرف من تلك الفكرة اليوم ، ولكن ملاذا يمه .. لقد كنت فى ذلك الوقت أومن بكل سذاجة

(١) راجع جريدة « الإهرام » ص ١٥ حتى ١٨ ديسمبر عام ١٩٢٤ .

لم يبرح هذه القصة ذاكري حتى جلست أساعد رواية  
سبحر توكر .

هي بيتنا رواية العريس مع العزوف .  
ولا اظن القارئ سيختلف معي في أن اقتباس أمين البدي  
مدينى أدق وأبعد من اقتباس حسين البدي توفيق الحكيم  
بقيت الشخصيات وهذه لا وجه للمقارنة بينما فقد وضع  
القنيسان شخصيات متباينة ، وأخرج الممثلون هذه الشخصيات  
على لوائحهم فتبادلت الروايات ، وتناثرت شخصياتها (١)  
وقد تفضل الأستاذ توفيق الحكيم فزودنى  
بملخص للمسرحية نقلا عن البرنامج المطبوع الذى  
كان يوزع أثناء عرضها وهذا نصه :

يتأرو حديفة الزبكية  
شركة ترفيقية التمثيل العبري  
مكتبة وشراهم  
المصريين

كوميدى عبودية ذات موفات منحة  
وملاحظات فريية ، ذات ثلاثة فصول

اقتباس بقلم حسين البدي توفيق الحكيم  
المخلص :

تعرف عزيز بك همى بفرديوس عالم النساء المصيف برأس  
البر . وكانت بيتنا صلة غرام . ثم انقض المصيف . وعاد  
هو الى وطنه . وسافرت هي الى الاسنانة مع ميد الله بك  
أخي زوجها الترقى . والزمع أن يتزوج منها . وأراد عزيز  
بك بعد عودته أن يتخلص من حياة العزوبة لطبيب أخته ابى  
الذهب أتندى أحد تجار التلال بالفقير ليقطع علاقته بفرديوس .  
وبينما هي في منزله قبل موعد الزواج بيوم بعد معذات سفره  
الى القنيسان التي يبيعها ليا عبودة فرديوس من الاسنانة وانها في  
طريقتها اليه . فيأخذ في حيرة وارتباك بيد أنه فكر في الخلاص  
منها بتحتير نفسه لديها ، وذلك بأن استغنى خادمه بيومى  
ويتبادل واياها اللأيس ، فأصبح السيد خادما ، والخادم هو  
السيد .

وما كاد ينتهى من هذه العملية حتى وفقت فرديوس فرحة  
وما أن وقع نظرها عليه حتى اخلت منها الدهشة كل ماخذ ،  
لجمل يعتقد لها بأنه خادم عزيز بك وليس عزيز بك نفسه  
ويستعفها لتطاوله على مقامها بالحب وغداها بأنه هو  
سيد بيتنا هو ذلك الخادم الخبير .

ولكن مع ذلك لم ينه هذا شيئا . والزيادات به تعلقا  
واصرارا على حبه . فلما رأى قلبه أراد أبعادها بحجة أنه  
في منزل سيده وأنه خير لهما اللقاء خارج المنزل . ولتمت  
واستعدت للانصراف .

وتعشلق سمع عزيز صوت صهره التاجر آتيا فادخل فرديوس  
في إحدى الغرف غشي لثقالها بصهره فتسره سمعته لديه  
وفكر كلك في أبعاد صهره حتى يبعد لها سبيل الخروج ،  
فارتدى حلقا واستلقى على مقدم وجعل ينتفض كمحموم ،  
قلما دخل صهره وابنته الى غليته ووجداه على هذا الحال  
اعتمأ بعلاجه وذهب لأحضار طبيب . وانتهز عزيز الفرصة  
وأخرج فرديوس من مشيها .

وحرجت فرديوس وكاد يحل المشكل لولا انها عادت بعد لحظة  
تطلب مقابلة سيده ، فدهش ولكنه لا يجد بدا من اجسابة

(١) مجلة المسرح العدد ٢٩ في ٢٩ نوفمبر ١٩٢٦

الشباب الاول الى فنان . وهذا الايمان ليس بالشئ القليل .  
انه على الأقل كان يمتعنا شعورا مجيبا لليلدا ، قلما نستطيع  
الحياة ان تعيده آتينا على هذا النحو ، في أية مرحلة أخرى  
من مراحل العمر .

وظفقت استعرض في رأسى صورا مما جرى في أيام اخراج  
سرحيتى ٢٠٠ (١)

ثم يصور لى هذا الفصل قصة لقاء حار مع  
الممثل والمخرج المسرحي عمر وصفى ، ويحكى بهذه  
المناسبة حادنا طريفا وقع لحمد بهجت ممثل دور  
البطولة في مسرحية « العريس » ، ويسجل ما دار  
بينه وبين المرحوم عمر وصفى في هذا اللقاء . .  
ويختتم حديثه قائلا :

« . قلت له أخيرا :  
— اننى فلكك في اخراج روايتى « العريس »  
نقال :

— الفصل في نجاحها للمرحوم محمد بهجت . كان حقا  
مثلا عظيما (٢)

ولم أستطع المتود على نص هذه المسرحية أو على  
نقد لها في صحف تلك الفترة ومجلاتها المتنية  
بشئون المسرح (٣) ، وانما وجدت اشارتين اليها  
في مقالين للنقاد المسرحي المرحوم محمد عبد  
الجيد حلمى نشرهما في مجلة « المسرح » التى  
أنشأها عام ١٩٢٥ ، جاءت الاشارة الاولى في  
معرض حديثه عن مسرحية « على بابا » ، والثانية  
نفسه :

« منذ سنتين أخرج مسرح الازيكية رواية العريس بقلم  
حسين البدي توفيق الحكيم وكان لى مع موفات في ذلك الحين  
وجدل على صفحات مجلة « الكواكب » ٢٠٠ (٤)  
ثم عاد الناقد نفسه يقول فى مستهل نقده  
لمسرحية « سفير توكر » لأمين صدقي :

« منذ سنتين أخرج مسرح الحديثة رواية « العريس » وهي  
لغة فرنسية اسمها Couplé Arman على ما أذكر . وقد  
وفقت من الرواية موفتا « جاشا » لانها نقلت من الفرنسية  
الى العربية فقط مع تغيير الاسم ، أصبحت قصة الفرنسية  
في كل عاداتها ومواقفها ومرامها ، فقط أبطالها مصريون .

(١) توفيق الحكيم : « من ذكريات الفن والتفاه » دار  
العارف سلسلة « اقرأ » من ١٩٢٨ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٢

(٣) رجعت بالإضافة الى جريدة « الاهرام » الى مجلات  
التمثيل « التياترو » « الفنون » الموسيقى والمسرح . . وكلها  
كانت تصدر وقت تمثيل المسرحية عام ١٩٢٤ .

(٤) مجلة « المسرح » العدد ٢٧ في ١٥ نوفمبر ١٩٢٦ ، ولم  
انكن من المتود على مجلة « الكوكب » في مستغلات دارالكتب  
ولها رسا .

الطلب ويأتي بسيد الموم يسوس - وإذا فردوس طلب منه طرد خادمه لأنها هي في حاجة إليه ، فيترك ، ثم يترك الحرية لخادمه عزيز ، وكاد عزيز ينج ، ولكنه يسمع صوت صهره مائدا بالطبيب ، فلا يجد مراً من اجابة فردوس الى طلبها ، ويخرج معها خفية منها للضيعة . ويلهب الى منزلها بصفة خادم بالطبيب ، وهناك تلبس لباس سائق سيارة وتقربه اليها . ويحاول هو بشئ الوسائل التخلص منها والهرب ، الى ان تمكن من التخلص من وديته أخسر الأمر وتخرج من ضيقه ابنة أبي الذهب احدى تاجر الغلال في الفردوس مقبلة ان يعيش بكل استقامة معتنفا بهذا جديداً

ويكفي هذا الملخص للدلالة على نوع المسرحية ، فهي تنتمي الى الكوميديا الخفيفة الضاحكة التي تعتمد على المفارقات ومواقف سوء التفاهم ، وهو اتجاه أصيل عميق الجذور في مسرح توفيق الحكيم كله ، رغم ما اشتهر به من اتجاهات فكرية وفلسفية ، وإذا كانت الكوميديا قد مالت عنده في تلك المرحلة المبكرة الى « الفارس » ، فستوى بعد ذلك أن مسرحياته التالية - وكلها منشورة - قد مالت الى الكوميديا الحقة وبدأت تعالج كثيراً من المشكلات الاجتماعية ، وإن لم تتخل تماماً عن بعض خصائص المرحلة الاولى .

لقد اقتبس توفيق الحكيم حتى هذه المرحلة التي نتحدث عنها ثلاث مسرحيات كلها من المسرح الفرنسي ، وهذا يؤكد اطلاعه على كثير من المسرحيات الفرنسية ، ومن المؤكد أنه لم يقتصر على قراءة الكوميديات الضاحكة ، بل لا بد أنه قرأ الى جوارها كثيراً من التراجيديات والمسرحيات الاجتماعية والتاريخية والرومانسية ، واختياره الأول للمسرحية « كازيموزين » ليقبضها في جو فرعوني باسم « أمينوس » دليل أكيد على صدق ما نذهب اليه ، وما هو توفيق الحكيم نفسه يتحدثنا عن قراءاته المسرحية في تلك الفترة فيقول :

« اما قرأتني في القصص التشبلي فهي أعجب ثوب لطفه . لقد قرأت كما أخبرتك ذات مرة « الكتبة المسرحية » Labriairietrécé برمتها ، فانا كنت أراسلها من مصر قبل نزوعي الى فرنسا . وأعرف عنوانها في الجران بولفار . وكانت هي أول حادثة دخلت بفرس » (1)

مثل هذا القارئ المكثف للمسرح الفرنسي على اختلاف ألوانه لماذا مال في اقتباساته الى اللون الكوميدي الضاحك دون غيره ؟

(1) توفيق الحكيم : « زهرة المر » - كتاب الهلال -

ص 110

قد يكون للجو المسرحي المسيطر حينذاك دخل كبير في ذلك ، وقد يكون لخبرة صديقه مصطفى ممتاز ، بما تتطلبه الفرق المسرحية ويروج لديها دخل كبير في الأمر كذلك ، وهو الذي أخذ بيده الى عالم المسرح وعرفه برجاله حين اشترك معه في اقتباس « خاتم سليمان » . ولكننا مع ذلك لا نستطيع اغفال أثر المزاج الشخصي في اتجاه توفيق الحكيم الى اقتباس الكوميديات الضاحكة . فقد كان باستطاعته لو أراد أن يقتبس بعض التراجيديات كما فعل أنطون يزبك وعزيز عيد ، وكان باستطاعته أن يقتبس مسرحيات تاريخية أو وطنية كما فعل عبد الرحمن رشدي وفتح أنطون ، وكان يستطيع لو شاء أن يطرق موضوعات اجتماعية وأخلاقية كما فعل يعقوب صنوع وعباس عامر .

وقد عرف مسرحنا في تلك السنوات كثيراً من التراجيديات العالمية مثل « ماكبث » و « عطيل » و « مارك أنطوان » و « كليوباترة » ل « شكسبير » ، و « لويس الحادي عشر » ل « كازيمير دي لا فيني » ، و « خيرانو دي برجسراك » ل « داموند روستان » ، و « غادة الكاميليا » ل « دوماس الصغير » ، وغيرها من المسرحيات العالمية الجادة ، ولأقت كلها قدراً غير قليل من النجاح . . . كان باستطاعة الحكيم لو شاء أن ينضم في أي من هذه الاتجاهات مترجماً أو مؤلفاً ، ولكنه آثر أن يختار اللون الكوميدي الضاحك ، فاشترك مع زميله مصطفى ممتاز في كتابة « خاتم سليمان » ، ثم مضى بعد ذلك وحده في الطريق نفسه ، فاقبض « العريس » و « على بابا » ، ثم بدأ يؤلف في نفس الاتجاه مع زميله من النضج والتطور .

ومن المهم أن نسجل هنا أن توفيق الحكيم نشر في هذه الفترة ، وفي سنة ١٩٢٤ على وجه التحديد مقالين في مجلة « التمثيل » وضع فيهما مدى اطلاعه على الأدب المسرحي العالمي ، فهو يناقش في المقال الأول (١) فكرة الإصلاح الأخلاقي والاجتماعي عن طريق المسرح ، ويعرض أثناء ذلك لآراء أرسطو وراسين ودوماس الصغير والنقاد الفرنسيين سارسي

(١) نشر هذا المقال كافتتاحية للعدد السابع من مجلة « التمثيل » الصادر في أول مايو سنة ١٩٢٤ بعنوان « هل غاية التمثيل الإصلاح الخلقي » . وقد أعاد توفيق الحكيم نشره في كتاب « فن الأدب » ص ١٦٦ بعنوان « الإصلاح الخلقي والتمثيل » .

ويعرف في المقال الآخر (١) بأهم صفات الكاتب المسرحي ويستشهد بنص للكاتب الفرنسي «ساردو» الأمر الذي يؤكد سعة اطلاعه على الأدب المسرحي الفرنسي ، وأنه كان منذ ذلك الوقت المبكر من حياته على قدر طيب من الثقافة الفنية والمسرحية.

\*\*\*

### « على بابا »

لم يشهد عام ١٩٢٥ أى مسرحية جديدة لتوفيق الحكيم ، أما عام ١٩٢٦ فقد مثلت له خصاله مسرحيتان هما « على بابا » التى اختلعت بها « فرقة عكاشة » موسمها ذلك العام ، ثم أعقبتهما مباشرة بمسرحية « المرأة الجديدة » . وقد سبق عرض مسرحية « على بابا » حملة إعلانية كبيرة بالتقاسم إلى إعلانات المسرحيات في ذلك الوقت ، وبالمقارنة بالإعلانات التى نشرتها الفرقة نفسها عن مسرحيتي المؤلف السابقتين . فلم تحصد كل من « خاتم سليمان » و « العريس » إلا بعدد قليل من الإعلانات الصغيرة في جريدة « الأهرام » ، لم يذكر فيها اسم المؤلف . أما « على بابا » فقد بدأت الفرقة تعلن عنها في « الأهرام » قبل بدء عرضها بشهر كامل ، وقبل عرضها بيومين نجد في الصفحة الثانية من الأهرام هذا الإعلان الكبير :

### « على بابا »

أوبرا كوميك ذات أربعة فصول وستة مناظر  
 بقلم الأديب حسن توفيق الحكيم  
 للحين الأستاذ الشيخ ترمبا أحمد  
 إخراج الرواية المدير الفني عمر وسنى  
 مطربة الجوق : الأساة حليمة نوزي  
 رئيس الأوركسترا : الأستاذ عبد الحميد على  
 الأسبوع الثانى رواية « المرأة الجديدة » (٢)

وفي اليوم الأول لعرض المسرحية نشرت الأهرام إعلانا أكبر يقول :

« اليوم المشهود يوم افراح التمثيل يوم زفاف على بابا . في هذا اليوم سمع الطرب وتشاهد المصحب . وفي هذا اليوم تتأكد بان شركة ترقية التمثيل العربى متطير بمجهود فنى عظيم بعد احضار أربعة أشهر في التحضير والاستعداد . وفي هذا اليوم ستعلن افتتاح موسمها التمثيلى الفخم بتيسارو حديقة الازليكية ..

يوم الجمعة « نوفمبر مائتينه الساعة ٧:٣٠ مساء

(١) « من صفات الكاتب المسرحى » نشر بمجلة « التمثيل » اخصاصية في ٢٩ مايو سنة ١٩٢٤ ، وأعيد نشره في كتاب « فن الادب » ص ١٧٠ .

(٢) جريدة « الأهرام » في ٣ نوفمبر ١٩٢٦

مثل الرواية الممتعة الاوبرا كوميك التى اخلت شهرة منظمة الرواية الفنية من الاخطاب ..

### على بابا

قصة مشهورة ترجمت الى كل بلاد العالم الشرقى والغربى ومثلتها اكبر شركات السينما وكان نجاحها باهرا والاقبسال عليها عظيما « رواية على بابا » من الروايات الخالدة التى لا تموت والتى يبقى ذكرها يرن في الاذان صياحا ومسمعا ابتاعتها شركة ترقية التمثيل من استاذ ميقرى وانفتت عليها بسمة واحتمت بها اهتماما جديا كمثلها من روايات هذا الموس فثبت لها المناظر الجميلة الازلية والصوائت الشرقية الفخمة والفنادق اللهيبة واشترت لها اللباس الثمينه . واستحضرت لها كثيرا من السيدات والانسات الوضعات ذوات الاصوات الرخيبة وسيرها الجمهور عند زفافها « لأول مرة » في حفلة يوم الجمعة وسبقدها حق قدرها ولا اعالي اذا قلت بان هذه الرواية هي الاولى من نوعهاى الفناء المسرحى وستحوز اصحاب الجميع .

« رواية على بابا » كثر من التكرار الثمينه التى تبهير الاطوار ونلتن العقول وتغلب الالباب سواء كان ذلك من الناحية واثاميتها الجميلة او من مفاجاتها ومباغتاتها المبهجة او من مضحكاتها وتكائها اللطيفة او من مراقصها الشرقية الابدية . ونصارى القول ان هذه الرواية ستكون فاصلة عصر جديد للفن المسرحى وكوميك الغرب منه والمصحب .

« رواية على بابا » ابدع ما ظهر من نوعها على المسارح ، فبعد انشئ الكثير الذى لا يتصوره انسان ولا يراه الا فى براتيس الاجلال . وسيحكم عليها الجمهور لما ان يرفع هاتفه عاليا يشكر « جى التيسارو » تشجيعا وتضجيذا واما ان يرشد الفرقة الى الاخراج الذى بها لتتلقاه . امان التذاكر تعدلت بالنسبة للمسرحى الخاطر « (١) .

ولم أعثر على نص هذه المسرحية بين مغلفات فرقة عكاشة التى آلت الى مؤسسة المسرح والموسيقى وانما عثرت على نسخة منها عند الممثل القديم محمد يوسف الشهير بمحمد شمعون ، وكان قد مثل فيها دور « ذريق » عند عرضها لأول مرة . وقد

حدثنى عن النجاح الكبير الذى لاقته المسرحية . وكيف أن فرقا كثيرة ظلت تتبادل تمثيلها بعد أن حلت فرقة عكاشة . وكون هذه الممثل نفسه فرقة مسرحية عملت بالقاهرة وطافت بكثير من الأقاليم، وكانت « على بابا » من أمتع المسرحيات التى قدمتها هذه الفرقة ، وكثيرا ما مثلتها بقاء على طلب الجمهور وأعيان الأقاليم .

وقبيل انتهائى من هذا البحث عثر الاسناد توفيق الحكيم بين أوراقه القديمة على مسودة المسرحية وأهداها لمتحف المسرح الذى شرعت فى انشائه المؤسسة المصرية العامة للمسرح والموسيقى

(١) « الأهرام » في ١ نوفمبر ١٩٢٦

« وقد اطلعت على هذه المسودة المخطوطة وقارنتها بالنسخة التي حصلت عليها ، فوجدت في الأخيرة تحريفات وحذف وإضافات كثيرة ، لا شك أنها نتيجة لكثرة تمثيل المسرحية ونقلها من نسخة إلى أخرى ومن فرقة إلى أخرى طوال سنوات كثيرة . ولكن كل هذه التحريفات والتعديلات لا تغير شيئا من سياق المسرحية وتتابع أحداثها على النحو الذي كتبه توفيق الحكيم . أما أهم ما في هذه المخطوطة فهو أن أزال الأوبريت وأغانيها جميعا من نظم توفيق الحكيم ، وهي غير الأغاني التي نظمها يدعى خيرى ولحنها زكريا أحمد وقدمت عند تمثيل المسرحية . وقال لى الأستاذ توفيق الحكيم أنه ألف هذه الأغاني في باريس ولم يرسلها للفرقة مع نص المسرحية لأنه أراد أن يعرف أولا من الذى سيلحنها فإذا كان كامل الخولى مثلا فلا جدوى من تقديم نصوص الأغاني إليه لأنه كان يحفظ نغمات قديمة ويطلب المؤلف بنظم كلمات الأغنيات على مقاس هذه النغمات ، ولا بد أن يكون المؤلف مقبها بصفة دائمة إلى جواره . ويبدو أن القائمين على فرقة عكاشة لم ينتظروا وصول الأغنيات التى ألها توفيق الحكيم ، وكانوا في عجلة من أمرهم فهدوا بنظمها إلى يدعى خيرى ، وحينما علم الحكيم بذلك رحب به وسر من أجله ، وظلت أغانيه قابعة في مخطوطته حتى أعدها أخيرا لمخفف المسرح . يكفيني هذا أن تنظم مخرج من هذه الأغاني التى نظمها توفيق الحكيم فى هذه السن المبكرة ، وهو ما زال فى مرحلة التجارب الفنية الأولى .

وبدأ بهذه الأغنية الغزلية ،

« حيث يسهر الحيون وسكرت من دى الغدود  
الإسفال فى النصوص فى الأصل كان فى الغدود  
الشفة خام عتيق يحرس عليك النور  
والفهر يسود ريق سجد على الصور  
تصد شباك الزهور والوجه صلق يسيم  
والرقة تزداد ظهور لا يتسوفك نسيم  
أنى دايما ليسين وطير لكون السلام  
ما شفى تور الجبين كان ع العين قمام »  
أما المثل الآخر فهو تشيد اللصوص نظمته توفيق

الحكيم هكذا :

أكبر منصر كله شداد ومخوف سكان بغداد  
خناجرنا وسبونا صلاه اعظم راس فى الدنيا لغناه  
من يستجرى يرد الصوت توريه فى الحال الموت  
تنزل لك على أكبر قافله ولناغدا دركا على غفله  
حرب ونفرب ولا تسهب وبحول على هنا ونجيب  
الدناثير شغدا بالكيل تتحمل على مهر الخيل  
والأثار من الغنى دوه شايه فى عشرين صوره  
أحنا الحكم الثعديادى لا الحليفة ولا القامى

ولست فى حاجة إلى لفت نظر القارئ إلى ما فى هذين المثلين من سذاجة وافتعال فى النظم والخيال بالمقارنة بأزجال يدعى خيرى وبيرم التونسى وغيرهما من أعلام الأزجل فى ذلك الحين ، ولعل مما يزيد ذلك وضوحا أن نقدم هنا نص تشيد اللصوص الذى نظمته يدعى خيرى فى نفس هذا الموضوع من المسرحية .

ان وقت فى ايديه بنى آدمين  
عمركتن سمعت بصير  
بقي دماغه بيخى عاكس  
أهو دول احيا يكلك السو  
حرامية نور ما نكرش  
الرحمة سبرها ما تطرش  
يا ما بقتر يا ما بجسر  
قفسر قفسر قفسر  
تحدف روحنا ولا تخاف  
المسح والمقسداف  
واليا الفخر بطول حاله  
اللى ما مهبش بماله  
ما دام مايش فى فيه نظر  
على شرط مزع حثت  
حتى الوحوش بترلها  
مير ده اللي بقلبى فشر  
أحنا الرجال  
أحنا الرجال

بدأ توفيق الحكيم فى تأليف هذه المسرحية عام ١٩٢٥ قبل سفره إلى باريس ، وأنها ونظم أعانيها هناك . وقد اقتبس موضوعها من قصة « على بابا » وهى من أشهر قصص « ألف ليلة وليلة » رغم أنها ليست بين القصص المنشورة فى الطبعة المصرية المتداولة . فقد ذاعت فى أرجاء العالم واليهود منها أعمال فنية كثيرة للمسرح والسينما والتلفزيون ومجلات الأطفال وكتبهم . ولم يدخل توفيق الحكيم تعديلات جوهرية على بناء القصة الأصلية ، وإن أضاف إليها بعض الأحداث الجانبية ، وطور بعض شخصياتها وأبرز ملامحها ، كما حاول تأكيد المعنى الأخلاقى فى القصة القديمة .

بدأ المسرحية بلحن يصور السوق حيث نرى رجلا ونساء يشترون ويبيعون ، ثم نسمع حوارا بين « صلاح الدين » البائع و « مرجانة » جارية « على بابا » التى تشكو له عذابها وسوء أحوال سيدها ، فى حين يغازلها صلاح ويصارحها بحبه ، ويتمنى لو اعتقها سيدها ليتزوجها هو .

ويرتفع صوت شجار « قاسم » وزوجته « زبيدة » ثم يدخلان « زبيدة » تلوم « قاسم » لتشده فى محاسبة ابن عمه « على بابا » وأصراره على أن يتقاضى الدين الذى عليه له أو يبيع أثاث بيته وفاد للدين ، وتمتد المشاجرة بينهما حتى يصل « على بابا » ليرجو « قاسم » أن يوفيه بعض الوقت فى سداد دينه ، فيرفض ويصطحب زوجته ويخرج ،

فى حين يبقى « على بابا » لينشد لحنا حزينا يصور  
بؤس حاله .

وفى الفصل الثانى نرى « على بابا » متجها نحو  
شجرة امام مفارة فى منطقة مهجورة ، لقد اعتزم  
الانتحار ليتخلص من متاعبه ، ويغنى لحنا دامعا  
يودع فيه الدنيا ويتحسر على فراق « مرجانة » ،  
وقبل أن ينفذ عزمه تدخل « مرجانة » لتنقذه  
وتعرض عليه أن يبيعها لصالح الدين بمائة دينار  
ليسد دينه ويتخلص من أزمته ، فيرفض على بابا  
ويغنيان معا ، ثم تسبقه « مرجانة » عائلة الى البيت ،  
واذا بعصاة من اللصوص قادمة يهدد افرادها  
منشدين ، ثم يقفون امام المفارة ويقول زعيمهم  
« افتح يا سمسم » ، فيفتح باب المفارة وحده ، ويرى  
« على بابا » ذلك من مخبئه ويعرف كلمة السر ،  
فيعزم أن يدخل المفارة بعد انصرافهم .

فاذا كان الفصل الثالث وجدنا مرجانة قلقة على  
تأخر مولاها ، ثم اذا بعلى بابا يدخل مرتديا أبهى  
الثياب ، فنظنه باعها واشترى ببضئ منها حسنة  
الملابس ، ولكنه ينفي ذلك ويطلب منها أن تذهب الى  
المطبخ لتحضر المكياج . ويبلغ الخير « زبيدة »  
فتحضر ومعهما زوجها قاسم ليستطلعا خيرا هذه  
النصبة الجديدة ، ويتوددان الى « على بابا » الذى  
يرغب فى التخلص منهما ، ويظاهر قاسما بالخروج  
مع زوجته ثم يختفى فى الحجرة فيرى ابن عمه وهو  
يكتيل الدنانير والجواهر التى أحضرها من مفارة  
اللصوص . وتساءل مرجانة سيدها عن كل هذه  
الأموال فيخبرها بسر المفارة ، وتضبط « مرجانة »  
(قاسم) فى مخبئه فيعتذر لابن عمه ويخرج بعدان  
عرف سر المفارة . ويغشى على بابا على المال فيقرر  
ايداعه عند التاجر « حسن » آمن أهل بغداد ،  
وينشد لحنا مرحا مع مرجانة ويسدل الستار .

اما الفصل الرابع فتدور أحداثه داخل مفارة  
اللصوص حيث ترى قاسما يدخلها بالطريقة التى  
سميها من « على بابا » ، ويذهل لما يرى من ذهب  
وجواهر ودنانير ، ثم يأخذ ما خف حمله وغلا ثمنه  
ويحاول الاسراع بالخروج قبل أن يحضر اللصوص .  
وقد اتوى أن يحضر كل يوم ليأخذ حملا جديدا ،  
ولكنه ينمى كلمة السر التى تفتح الباب ، فيظن  
محبوسا فى المفارة حتى يحضر اللصوص ويتصرف  
« زريق » - أحد أفراد العصاة - على قاسم فقد كان

يعمل عنده ثم طرده « قاسم » فى قسوة لسبب كافه  
فاما لم يجد عملا انضم الى هذه العصاة ، ويعهد  
الرئيس الى « زريق » بقتل قاسم ، الذى يظن  
يستثير شقيقته ويسترحمه كي يعفو عنه ، ويقبل  
« زريق » بشرط أن يتحول الى لص مثلهم ، فيوافق  
قاسم ويحلق له زريق لحيته ويلبسه ملابس لص  
من أفراد العصاة قتل أخيرا ، ويخرجان مع أفراد  
العصاة وهم ينشدون نشيدهم .

وتدور أحداث الفصل الخامس فى شارع به عدة  
ايواب ، فنسمع لصن البياعين وتدخل مرجانة  
تلاحظ أن دكان قاسم لم يفتح بعد ، وتتلوها  
زبيدة زوجة قاسم التى تعبر عن قلقها على زوجها  
الذى لم يعد منذ خرج بالأمس وتطلب من « على  
بابا » أن يذهب للبحث عنه . واذا بقاسم يدخل  
ولكنهم لا يعرفونه لانه متنكر فى ملابس قرد ،  
ومعه زريق يقوم بدور « القرداتى » ويجبره على أن  
يرقص للناس .. لقد أرسلهما رئيس العصاة  
لاستطلاع اخبار المدينة .

وبعد قليل يعود « على بابا » بعد أن عثر على  
ملابس قاسم ، فيعتقد الجميع أنه مات ، وتبكي  
زبيدة ، ويظاهر صلاح ابن أخيه بالحزن عليه ،  
ثم يعلن أن الظاهر فرحته بالميراث الذى سيؤول  
اليه . ويدخل رئيس العصاة فى زى متنسول  
ويطلب إحسانا من على بابا فيعطيه قطعة من النقود  
الفارسية يتصرف عليها اذ كانت بين اموال سرقوها  
من أحد التجار أخيرا . ويحدث رئيس العصاة  
زريق بأمر على بابا ويقرآن احضار العصاة والهجوم  
على منزله للانتقام منه .. وتسميها مرجانة  
وهما يتناقشان وتدبر أمرها لانقاذ مولاها .

وفى الفصل السادس ننقل الم قصر على بابا ،  
ونرى « قاسم » و « زريق » متكرين فى زى كاتبين  
جاءا يعملان فى حصر ثروة على بابا واجراء حساباته  
ومكاتباته . وتدخل زبيدة وتعلن أنها ضاقت  
بحزنها على زوجها الراحل ، ويفازلها على بابا ويقرر  
الزواج منها . ويصور قاسم على ما يرى ، ويؤكد  
لزريق أن على بابا هو الذى دخل المفارة وسرق اموال  
العصاة ، ويخرجان لمقابلة رئيس العصاة لاختباره  
بالأمر ..

وحين تعلم مرجانة باعتمام على بابا الزواج من  
ريدة تطلب منه عتقها لتتزوج صلاح الدين ،

فيعتقدها ويحبها البيت ، ويدخل رئيس المصابة متذكرا في ذي تاجر ويطلب الضيافة من علي بابا الذي يرحب به ، فيدخل التاجر بضاعته وهي مكونة من ٣٦ زلعة زيت ، وضع في كل زلعة لحما من أفراد المصابة بدلا من الزيت تنفيذا لخطة الانتقام من علي بابا . ويحضر رئيس المصابة راقصة لترقص في حضرة علي بابا ، وقد اتفق معها أن تنتهز الفرصة لتقتله بخنجر . . . وأثناء حفل الزفاف تكشف مرجانة المؤامرة ويقبض العميد على اللصوص ورئيسهم وقاسمهم الذي يكشف عن شخصيته فيبطل زواج زبيدة من علي بابا ، ويطلب منه المغو عنه وعن زريق لأنه أفقد حياته ، ويتزوج علي بابا بجاريته المخلصة مرجانة

\*\*\*

ان اهم ما تسجله هذه المسرحية هو اتجاه توفيق الحكيم الى تراثنا العربي يستلهم منه موضوعا مسرحية بعد ان كان يستلهم موضوعات مسرحياته السابقة من المسرح الفرنسي ، ولم يكن توفيق الحكيم اول من استلهم « ألف ليلة وليلة » فقد سبقه الى ذلك كثير من رواد المسرح العربي ابتداء من مارون نقاش في مسرحية « ابو حمزة المغفل » وغيرها . وكانت مسرحية « معروف الاسكافي » من انجح المسرحيات في الوقت الذي كتب فيه توفيق الحكيم مسرحيته وهي من تأليف محمد عبد القدوس ومحمد مجاهد وقد اخبدا موضوعها عن « ألف ليلة وليلة » ايضا .

وقد أصبح هذا الاتجاه الى التراث العربي سمة هامة من سمات أدب توفيق الحكيم بعد ذلك . فقد قامت شهرته الكبيرة على مسرحيته « أهل الكهف » و « شهرزاد » اللتين كانتا أول ما نشر من مسرحياته وهما كما نعلم مستمدتان من التراث العربي القديم الذي استلهمه لأول مرة في مسرحية « علي بابا » . وقاربه المسرحية لا بد أن يلهم تطورا واضحا في قدرة الحكيم على إدارة الحوار في ليونة ويسر وتركيز ، والارتفاع بمستوى الفكاهة عما عرفناه في مسرحياته السابقة ، كما بدأت تتسلسل الى الحوار بعض الالتماع الفكرية الذكية التي تميز حوار الحكيم كما عرفناه بعد أن نضج فنه واستوى له أسلوبه الخاص المتميز . ففي الفصل الثاني مثلا نجد « علي بابا » يحدث حمأوه ( من يدري لعلها نواة الفكرة التي نمت بعد ذلك في « حمار الحكيم » و « حماري قال لي » ) ويقول له :

« دار مصلحة مش حاجباتي امرل منها حالا ، واديني جاي وناوى على المزال ، وجايب الحبل منايا . كل مزال لابد له من حبل حتى المزال من الدنيا باخر بعبل . واثت يا هم عزرايل شغلي بالمعمل انا مش طالب قبض قنوس انا طالب قبض دوسى »

ان الفكاهة هنا تعتمد على المقابلة الفكرية الواضحة بين المزال بمعنى « العادي والمزال من الدنيا ، أى الموت » ثم الملاحظة الثاقبة التي انتظت وجه الشبه بين حاجة كل من « المزالين » الى حبل ، وكذلك المقابلة اللفظية بين قبض « القلوس » وقبض « الأرواح » تعتمد في أساسها على التجريد الفكري ، ومثل هذه المقابلات الفكرية من أهم خصائص حوار الحكيم المعروفة ، بحيث يمكن الزعم ان بعض مشاهد المسرحية تمثل من هذه الناحية مرحلة متقدمة في فن توفيق الحكيم لا تختلف كثيرا عما عرفناه في معظم كوميدياته اللاحقة المنشورة .

ولم تخل مسرحية « علي بابا » مع ذلك من عبارات السباب المنتقاة التي لاحظناها على مسرحية « خاتم سليمان » واعتبرناها إحدى سمات مسرحنا الفكاهي كله ، وان كشف توفيق الحكيم في « علي بابا » من خلال بعض هذه العبارات عن خبرة غير عادية بلغة الشعب وأمثاله وتعبيراته الإدارية ، لعلها اثر من اننا انتقلنا الى عالم الحكيم بالاسمى « حبيبه » العالمة وأفرادها ، ومن أمثلة هذه التعبيرات الشعبية في المسرحية :

« قطع والدرى ق البوى »

« من جاور الحداد يوكى بناره »

« ماقلش في الورد ميب قاله يا احمر الحدين »

« قال ياداخل بين البصلة وقشرها ما يتوبك غم سننها »

« لازم الميزة طلعت له وادت له كز »

« وهك يتلع الصبرة من البيت »

أمثال هذه التعبيرات الدارجة ، وهي كثيرة في المسرحية ، كانت بلا شك من بين عوامل نجاح المسرحية ، بالإضافة الى مواقفها الفكاهة الضاحكة ، وما في مضمونها النهائي من عظة أخلاقية تصادف دائما هوى في نفوس الجموع المألوبة على أمرها . فها هو قاسم الظالم الجشع يتألم جزاء ظلمه وطبعه ، في حين ينعم ابن عمه الفقير « عيسى بابا » بالجاه والثروة والسعادة بعد أن طال هوانه وحرماته . وكذلك كان لأزجال بدیع خيرى ، وألحان زكريا أحمد دورها الكبير في نجاح المسرحية . وقد اخترت من أزجال بدیع خيرى هذه المقطوعة التي



وقد عثرت في مجلة « المسرح » على نقد طريف للمسرحية ذكر فيه الناقد محمد عبد المجيد حلمي صاحب المجلة ورئيس تحريرها مجموعة من النواذر والطرائف التي حدثت على خشبة المسرح وفي الصالة ليلة ذهب لمشاهدتها استقرت معظم المقال وكل ما ذكره عن المسرحية نفسها هو :

« أما رواية ملي بابا فلا فضل للؤلف فيها فهي نصرة موضوعة منذ زمن بعيد ، وكلنا نعرفها منذ العصر .. وكلتي الأخيرة هي أن هذه الرواية ربما كانت فاتحة خير لهذا المسرح الذي فاس كثيرا والذي أصبح اعتقاد الناس فيه غير حسن .

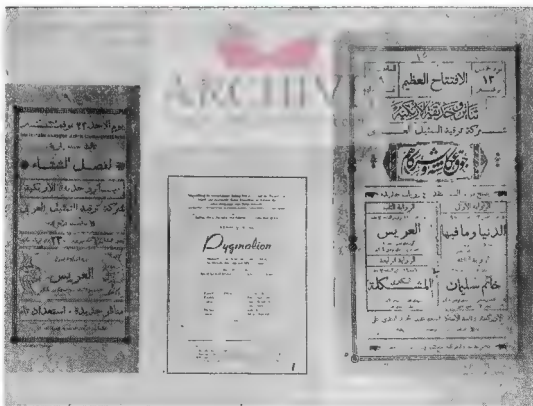
الرواية بديعة المائل ، جميلة الملائس ، كاملة الاستعداد ، أبرع كل مثل في إخراج دوره فيها ، وبثلث الفرقة بمجموعها مجهودا حسنا تشكر عليه » ( ١ )

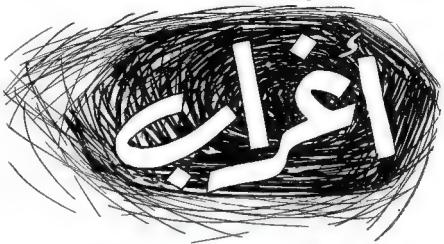
« خاتمة البحث في العدد القادم »

( ١ ) مجلة المسرح - العدد ٧ - ١٥ نوفمبر ١٩٦٦

تفتدها عصابة من الصوص لما فيها من تصحج واضح ودعي اجتماعي وإشارات وتلميحات ثورية كانت كلها السمة الغالبة على كثير من أرجال بديع خيرى في تلك الفترة :

« الدنيا دي مشرة دومنة وابن ١ لا تاراف والامنا الايام دي السرعة شطاره حيث انها شغل دوماره اسرق واتصبه ع الاغتيا واحنا ولو اتنا حراميه على قد مارينا يديهم لازم حنتك يبتك فيهم الدنيا كلها حراميه ياما اتاير ياما اغتيا حيله وعاملين سياسيه يسلك فيها الحريف يحتار ويا الخليف ولا حد يبتقى ربه الى تغلب به الصب به عايشين بخلا وكايزين المال لكن اموالهم لينسا حلال برشك يطعموا ديوزوا كمان ابدان تنسلط على ابدان يس اعطيهن مش باينين الص من الطلاق صاتين ولا تاييهن دنيا ولا دين





## للشاعر محي الدين أحمد عبدالرحمن

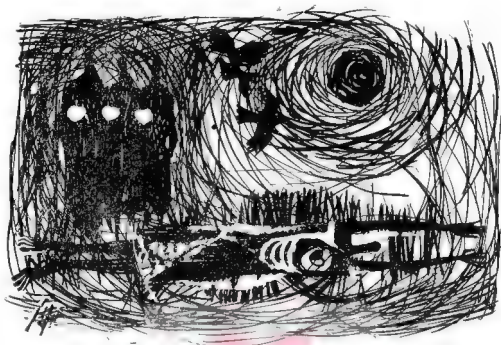
يرموننا بالف نظرة ازدواء  
فتلحق الشفاه من جديد ،  
نطحها ، تنبثق ، فان رأيت نفرا دائما  
لا تشبهه انه ومائة لعقدنا  
شجت بغير الذين يسرقون مادنا  
\*\*\*

لأننا اغراب  
في زحمة الطريق اننا اغراب  
عن الذين يقرأون شعرنا  
ويومنون بالمديح والاعجاب  
كطائر الخسيس في ارتحاله  
لكنه يرحل وسط لثة من السحاب  
ويترك الحصاد للذين يسرقون  
مادنا :

ويلحق الربيع في اخضراره  
فطائر الخسيس يا صديقتي  
حياته ربيع  
ونحن في ربيعنا نلوذ بالفراخ  
نهرب من دمارنا الى دمار  
... نظلة الطريق في غربتنا  
نحك فجأة جباهنا

لأننا اغراب  
نقيم في متاهات الليالي صمتنا  
فبيننا وبين من نحب ألف باب  
لأننا نعيش كل يوم انتحار  
تفقدنا إيماننا إيماننا  
فالكبرياء عودة لابد من اخلائها  
نقيم بيننا وبينها جدار  
... ومسرحتي قائمة بلا أضواء  
ساذجة وبطؤها يحطم القلوب  
معدرة انا الذي أمثل الدمار  
انا الذي وضعت في الجليد  
لهب الجليد ..  
.....

\*\*\*  
... أولئك الذين يسرقون مادنا  
ويتركوننا بلا حياة  
ويجعلوننا نفجر الميون  
ثم نفجر الأفواه  
ونستدر ريقنا  
ونلحق الشفاه  
.. وعندما يشقق الهوا شفاهنا



لأننا أغراب  
الليل وحده يضمننا  
فانه لغيرنا مخيف

نشده فيستجيب لانفعا  
بأهة تغرس كل زيف  
لأننا نعيه كلا اوشك ان يوت  
نعيش به طقوسنا  
في كل آهة لنا  
في كل لحظة انكسار  
الليل وحده هو الذي يفهمنا  
لانه يحس مثلنا حرارة العتاب  
الى الذين يقرأون شعرنا  
ويهتفون بالمديح والاعجاب  
هو الذي سيكتب انتصار حقدنا  
على الذين يسلبونا الشباب

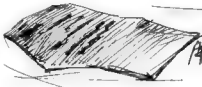
ونستعيد ذكرياتنا  
وفجأة يرعبنا الفلاسنا  
فان عمرنا في آخر الهزيع

... ونستعدها بنفثة من الدخان  
لعلها تنبئنا  
هل كان في حياتنا ربيع ؟  
لكنها تموت في شعورنا  
تضيق !!  
لأننا أغراب ؟  
نكي .. وفي دموعنا التي تتور  
رسالة الى الذين يقرأون شعرنا  
ويؤمنون بالمديح والاعجاب  
فانهم تملقوا دموعنا  
وباعدوا ما بيننا وبينهم بزيهم  
فخبوا دموعنا  
ابقوا رسالة النموع دونما جواب

\*\*\*

# الطريق إلى أثينا

قصة بقلم  
حمدي أبو الشيخ



سكة سمر ربما إلى أثينا أو السودان .. أو البرازيل  
في الحقيقة لم استطع أن يميز الطريق .. طرق لم  
رناها من قبل .. كلها متشابهة متوازية كالأخايد  
المنمقة التي يهتج خلالها شعرائه البيضاء في كلا  
حديثة .. إلا أنها حجة حين ارتد بصره مدعورا  
يرعد من وجهه الطريق ولا نهايته .. فأبصر عن  
قرب ومن ثقب آخر من ثقوب المرأة غور عينيه ..  
حتى جعل من الرؤية فتناولها بسرعة من مسامرها  
المعلقة به وأنزلها إلى المنضدة وأفسح لها مكانا بجانب  
حاجياتها الصغيرة المتراكمة .. فلم يكن بالحجرة من  
أثاث غير تلك المنضدة الصغيرة وكرسیها الكالح  
القديم وسرير ضيق يحتل جانبا آخر من جوانب  
الحجرة قد علقت فوقه على المشجب حلتة الخاصة  
بالمسابات حين يرتاد بوفيه المحطة في يوم عطلة  
أو يذهب إلى الكنيسة في يوم عيد .

أزاح جورجي رأسه قليلا إلى جانب آخر كي يملأ  
قلبه بالمداد وحتى يتجنب المرأة المكددة فيه والتي  
ملأت رأسه بالصور والأفكار تطوف وتذرع الرأس  
في حركة دائرية فتلفه فوق الجسد المتهدم الهامد  
على الكرسي بلا حراك . كانت الساعة قد بلغت  
الحادية عشرة صباحا .. أصوات العمال من بعيد  
عبر المسافة الطويلة تصل إليه في حجرته المعلقة  
بعيدا في ركن من أركان المصنع لا يربطها به إلا

الاسم جورجي كريكو .. والادب ٢٧ إبريل ..  
والماسبة عيد القديس جورج .. عيد من يحمل هذا  
الاسم .. يحتفل بهذا اليوم ويحضر معه كل من  
يعرفه من الأهل والصحاب .. الرسالة السنوية  
الوحيدة إلى جورجي كريكو في مثل هذا الزمان من  
كل عام لم تصل بعد .. لماذا تأخرت يا سرور  
الكتابة إلى .. الرسالة التي اتفقاها منذ كل عام  
والتقى بك من خلال سطورها القصيرة والتي تربط  
بيننا على طول الزمان وبعد المسافة .. ثمه أفكار  
طافت برأسه المرهق المكثود حين جلس إلى المنضدة  
وسحب ورقة من دفتر قديم ليكتب رسالة إلى يثرو  
.. لا بأس أن يبدأ هو هذه المرة بالكتابة إليه ..  
فلا داعي لانتظار رسالة ربما نسي أن يكتبها .. أو  
نكثت قليلا .. أو ضلت الطريق إليه .. في النفس  
شيء يجب أن يقال وفي الأعناق حديث طويل طوله  
ستون عاما . ولأول مرة تقريبا منذ أمد طويل يجد  
نفسه يتفرد في المرأة .. امرأة كالحة مشوهة  
تغطيها حالات السواد .. لا تعكس الصورة كاملة  
.. لكن مساحات صغيرة متفرقة منها تلمع كتقريب  
مضيئة وكأنها نوافذ صغيرة ضيقة يتسرب منها  
شريط من الضوء الفاقع إلى داخل حجرة واسعة  
مظلمة . من خلال ثقب من ثقوب المرأة كان يستطيع  
أن يبصر شيئا .. طريق طويل أمامك يا جورج ..

سلم خشبي وكانت لها سر خبيث مخبئ في نفس صاحبه .

ولأول مرة منذ سنوات يبقى في الحجرة حتى هذه الساعة دون أن يغادرها وهو لا يعرف لنفسه مكانا يذهب إليه . لا بد أن يكمل الرسالة قبل أن يفكر في النزول . أين يذهب ؟ البويفيه وهو المكان الوحيد الذي يزوره أحيانا يلقى أبوابه في ساعات الصباح أثناء انشغال العمال بأعمالهم النهارية . . . لقد ذكر أخيه بترو في أول سطر من سطور رسالته أنه قد ترك العمل في المصنع لأن مدة خدمته قد انتهت منذ أسبوع بعد أن بلغ الستين . . . لكنه تلكا في تسليم المخازن التي في عهده ستة أيام وهذا هو يومه السابع . . . ارتدى في الصباح ملابس الشغل المعتادة . . . السروال السكاكي . . . والقميص الأزرق . . . والحداء القديم . . . هل ينزل إلى المصنع ويجلس إلى زملائه في العمل . . . وقد يمر المدير أثناء وجوده معهم ومعاذنتهم . . . فلاداعي إذن لإخراج أحد . . . فليبق بالحجرة بعض الوقت . . . وطاف بصره فيها فشمع بحرارة زائدة . . . ليتنى أبقى في هذه الحجرة ولا أغادرها . . . لينها تدوم لي حتى نهاية العمر . . . لكنها لن تبقى . . . سوف أتركها يا بترو يا عزيزي فهي سكن خاص بوطفي المصنع . . . سوف يحتلها المخزنجي الجديد إذا كان أمرايا وأواظ غير من المولفين الجدد الشبان . . . لم تبقى غير ثلاثة أسابيع حتى تنتهي المهلة المحددة لي كي أرحل عن هذا المكان الذي قضيت به أمدا طويلا من العمر منذ أن ماتت كاترينا . . . لم يكن بي حاجة إلى أن أغرها فلم أكن من قبل أعيا بهذا الزمن الطويل الذي ولي سريعا . . . ولم أكن أفكر في الرحيل إلى مكان آخر . . . فلم أشعر بحاجة إلى حساب المسافات التي تبعدني عن العالم الشاسع المترامي الأطراف . . . خمسة عشر مليما ثمن طابع البريد الذي يحمل إلى أخبارك ويحمل إليك أخباري . . . حين تقاضيت مكافأة ترك الخدمة منذ أيام وجدت نفسي أفكر فجأة في أجرة الرحيل . . . تذكره سفر إلى مكان ما . . . هل أنت سعيد بمقامك يا بترو . . . أظن ذلك . . . فلم أشم في رسالة من رسالتك بالحة التبرم أو الشكوى . . . مرتبك كبير . . . أظن ذلك يكفي كي تمشق ماواك . . . كم كنت أنا سعيد لعيشي هنا رغم ضالة مرتبي . . . لكن ذلك لا يهم حين تجد الأمان والاستقرار . . . لقد ماتت كاترينا دون أن تنجب لي طفلا واحدا . . . أقول لك الحق أنني اليوم لا أشعر بالندم لأنني لم أتزوج

مرة أخرى أو أنجب أطفالا . . . ربما كنت أستطيع أن أرسلهم إليك الآن . . . لكني لا أجزم هل المكان يلائمهم أم لا . . . في ساعة من ساعات الضعف يابترو . . . أجد صورة طفولتي البعيدة في أرضنا البعيدة . . . تطاردني بحة الحاح . . . منذ زمن بعيد جاء الأب كزيكو . . . جورج في الثامنة عشر . . . وبترو يصغره قليلا . . . وبعد سنوات رحل الأب رحلته الأبدية . . . وبعده بقليل رحل بترو إلى السودان . . . كان قد حصل على قسط من التعليم لا بأس به بعد أن تمكن جورج من الالتحاق بعمل بسيط ساعده في معاونة أخيه في دراسة الميكانيكا والآلات حتى نال إجازة فنية . . . ولهمث العمر عاما بعد عام أو رسالة بعد رسالة . . . بدأ بترو يكتب الرسالة السنوية إلى أخيه . . . هذه هي الرسالة الخامسة والثلاثون على ما أظن أكتبها إليك يا جورج منذ أن رحلت عنك إلى هنا . . . أرجو أن تصلك يا عزيزي في عيدك السعيد وكل شيء حولك على ما يرام . . . أكتب إليك وأنا وحيد هنا في عاكسني ليس معي أحد . . . نزلت الطاهية منذ قليل تستدعي لي الطبيب . . . منذ ساعة أو أكثر وأنا أشعر بضيق في التنفس . . . قد تكون الحرارة الشديدة القاسية هنا والتي تسدلع في الخارج كاللهب وتدخل إليها فتخفق الأنفاس هي سبب أرمي التي أعانيها الآن . . . ٢٠ أبريل . . . الصيف قد بدأ في شيا به يتسلط علينا نحن الغرباء عن أرضه فنحس بجبروته وقسوته . . . لعل قد فكرت في الكتابة إليك الآن مبكرا عن الموعد المقدر لهذه الرسالة أن تصل إليك بسبب الضيق الشديد الذي أعاني منه . . . فكرت أن أستحضر معي هنا هذه اللحظات كي أخفف عن نفسي عناء شعورها بالوحدة وإحساسها بالآلام وشعرت برغبة عارمة في لقاءك والتحدث إليك كي أنسى وقع اليد الثقيلة التي تشدد شيئا فشيئا حول عنقي . . . لو كان لك أبناء يا جورج لأرسلت في طلبهم الآن ليجلسوا من حولي ويقضوا إجازتهم السنوية معي . . . سوف تضحك من أفكارى هذه وتحسبها هذيانا محموما . . . حقا قد يكون العمر قد ترسب من بين أيدينا دون أن نشعر ومشاكل الحياة ومتاعبها قد تشرنتت من حولنا فلم نحس بشيء إلا بعد أن وهن العظم وتفتت الغلاف السميك الذي عزلنا عن العالم طويلا . . . كان بترو هو الآخر لم يتزوج ولم يفكر فيه مرة واحدة حتى بلغ في كتابة هذه الرسالة . . . وقد

استرسل في أفكاره الحرة المتداعية حين طالت غيبة الطبيب .. منذ أكثر من ساعة ذهبت الطاهية تستعجله .. في تلك الدقائق الطويلة اشتد إحساسه بالخطر الداهم وطافت كل الصور والرميات برأسه وهو يخط على الورق كل خواطره .. في أوقات متفرقة كان يشعر بتلك الأعراض تتسابه لكنها لم تكن بمثل تلك الحدة والعنف .. كانت يد الطبيب تمتد إليه بالمخدر وبعد ساعات يصود إلى وعيه .. مباديء ذبحة صدرية .. الطبيب يحاول أن يخفف العلة ويبسط الداء .. المباشرة الدائمة والعلاج المنتظم سيقتضي على كل أثر للمرضي .. فلماذا اشتد الحصار حوله هذه المرة .. وكاد القلم أن يسقط من بين يديه المتخاذلتين .. لكنه ظل يجاهد ويناضل وهو يسطر الرسالة والسطور تتوالى سريعة كأيام العمر .. إلى رغبة شديدة ياجورج أن أدرك .. لماذا لا تحصل على إجازة وتحضر إلى .. إلى أعاني آلاما مبرحة مزمنة وفي حاجة ماسة إلى الراحة الكاملة .. إلى أفكر في ترك العمل والحضور إليك لفترة ما .. لا تقل أن كلامي هذا أشبه بكلام كل عام .. النية صادقة هذه المرة في أن أدرك وقد أرحل بعد ذلك إلى أثينا .. ربما لأبقى هناك .. معي من النقود ما يكفي .. قد يكون في ذلك فرصة لأزور قبر أبي .. إلى مكانه تماما ياجورج .. لا أستطيع الوصول إليك .. طبعاً .. قد نسيت أنا ملايح الإسكندرية تماما .. وتدخلت مشاهدنا في رأسي .. لقد اشتد بي الدوار الآن أكثر من ذي قبل .. الشقة تدور بي .. الباب الخارجي مغلق تماما .. النوافذ مغطاة بالسائير القاتمة ..

لا شيء آخر في البيت يمسس بالحياة غير يترو .. يكتب الرسالة .. كل شيء هامد إلا كلماتها الفائرة تنبض بالحياة كالقلب .. لكنها هي الأخرى بدأت تخفت قليلاً حتى توقفت حين تدخلت الأصابع مرة واحدة ومال الجسد إلى الخلف وتطوحت الرأس إلى الوراء ..

وظلت الأشياء ساكنة تماماً حتى انفتح الباب ودخلت الطاهية تدق الأرض أمام الطبيب الذي دلف بسرعة خلفها .. كانت الرسالة غارقة في الصمت الرهيب فوق المنضدة ميتوة بلا نهاية حتى أصدرها الطبيب وقلبها مثلما قلب صاحبها بين يديه .. لم تصرخ المرأة .. تركت كل شيء لاهثة إلى أحد ..

أي أحد .. وربما سألت واحداً من الناس عن عنوان لهذه الرسالة التي اختفى طريقها في رأس صاحبها .. لشيء .. ثم لا شيء .. ٢١ أبريل .. ٢٢-٢٣-٢٤-٢٥-٢٦-٢٧ أبريل .. عيد القديس جورج .. عيد من يحصل هذا الاسم .. الرسالة السنوية الوحيدة إلى جورجي كريكو لم تصل بعد .. لماذا تأخرت يابيترو في الكتابة إلى .. هذه هي الرسالة التي اتلفها منك كل عام والتي تربط بيننا على طول الزمن وبعد المسافة .. انقطع الحبل فجأة هكذا بلا سبب معلوم لكن جورج ما زال يبعث عن السبب .. كان قد وصل في رسالته إلى لحظة من لحظات الضعف والرتة واللوم والعتاب .. هل نسيت التاريخ هذه المرة يابيترو .. أو شغلتك عنى أعصاب الحياة .. إلى أعرف أنك في حالة مرضية .. مرتبك كبير .. مستقو لا بأس .. ليس ذلك يهم .. أنا معك ليس ذلك يهم .. لكنه على أي حال قد يساعدنا في الوصول إلى أثينا .. الحقيقة .. إلى أريد أن أقضي بها يوماً أو بعض يوم .. وإذا أردنا أن نرجع يابيترو فنلرجع .. أو قد أهاجر أنا منها إلى البرازيل إذا أردت أنت البقاء بلا عمل .. ربما تكون قد كسبت ما يكفيك .. لكن لماذا البرازيل هذه .. عازلت أعصاب الحياة برغباتها .. أحس بمرارة وأسى حين شعر بظلم الطاردة .. بين أثينا والبرازيل آلاف الأميال .. وليس أشجع من الإحساس بالسيف المسلط على رقبة الحياة الآمنة الودعية في كل لحظة من اللحظات .. لو أردت يابيترو أن تصل إلى قبر أمك الطاهرة فلا بد أن أكون معك .. لا يوجد أحد في العالم يعرف موقع شاهدها غيري .. وقفت عليه آخر مرة قبل رحيلنا وكنت أنت معنا صغير .. لا أجزم الآن أنني أعرف الطريق إليه بسهولة فربما قد تغيرت به الطرق .. الحق يابيترو أنني نسيت ملايح بلدنا وتدخلت مشاهدنا في رأسي .. لكن على أي حال سوف اهتدي إليه في النهاية ..

تمة شعور بالكتابة قد جثم على صدره حين تذكر الموت .. الموت قادم لا محالة ياجورج .. لكن الآن ليس بالوقت المناسب ولا بالمكان المناسب .. أين أرقد وكيف .. ومنذا يقوم لي بهذا الأمر الثقيل .. لابد أن أرسل إليك يابيترو في كل لحظة أحسن فيها بهذا الزائر الرهيب مقبل على .. حيثش سوف اطمن يابيترو من أنني سارق قد بجوار كاترينا .. ذلك أن لم تفكر في نقل بعيداً بعيداً إلى هناك ..

وإصغير المزجج مازال يصم أذنيه والفراغ الهائل  
المجوف حوله يحوى كل شيء .

كان الفسق قد حط على الكون . . وتسلسل الظلام  
الى المنازل والحجرات حتى عش كل شيء . . حين  
استيقظ جورج تحت وطأة الألم الشديد . . كان  
الدم ينسكب من جوفه بلا حساب . . لم يكن  
يستطيع أن يميز شيئا فى الظلام . . النزيف الثانى  
قد استحال بلا لون . . الوجه الأصغر المتعقد قد  
صار أيضا بلا لون . . ملاة السرير البيضاء الغارقة  
فى الدماء . . النداءات المتكررة وهو يجرى الى باب  
الحجرة صارخا . . قد فقدت هى الأخرى لونها . .  
أين عيده . . هذا الولد كان يمر عليه كل ليلة  
ليسأله ان كان يريد شيئا . . صرخ مرار ومرار  
والى آخر نفس فى صدره المنصهر . . لكن النداءات  
المتكررة هذه قد ضاعت وانهمزت وانهمز معها  
الجسد على بعد خطوات من الحجرة فوق واحدة من  
الدرج على السلم الخشبي . . أسلم نفسه اليها . .  
واستلقى على الحائط المصق لها . . ومال برأسه  
الى الخلف وأطال النظر طويلا . . وظل ينظر الى  
السما من بعيد . . كان القمر قد بدأ يشرق فى  
شعاع النهار . . وضوءه الفضى المضى يتسع . .  
وجده يحيط بالنظر لكن شيئا ما من داخله يسحب  
رؤيته وتنطفئ الأشياء رويدا رويدا فى عينيه . .  
على طول اللحظات التى امتدت أكثر من ساعة حتى  
بدأ العمر الكبير الذى يعرش بنوره الكون . . يغمق  
قليلا قليلا . . وفجأة صار القمر بلا لون . .

وقتئذ سوف يكون لك ياعزيزى جزيل امتنانى . .  
لا تظن أنني أهذى . . منذ ثلاثة أعوام وفى مثل هذا  
الوقت من كل عام يعاودنى نزيف المعدة . . لم يكن  
لى أمل فى النجاة فى العام الماضى ولم يكن للأطباء  
أمل فى أن أعيش . . عشرة لتراى من الدم قد  
نقلت الى ومثلها أو أكثر قد انسكبت من جوفى . .  
ولا أمل لى بعد ذلك فى أن أستطيع أن أسكب غيرها  
بسهولة . . فربما لن يوجد الدم الذى يعرضنى  
ما أفقده . . فقد تقلنى المصنع على حسابه الخاص  
فى المرات السابقة . . أفضل شيء أن أحضر اليك  
يابنرو . . وأرجو أن أجد عندك الاستعداد لذلك . .  
لن أستطيع أن أواجه أفكارى هذه مرة أخرى وحدى  
فى الظلام . . الفراغ الثقيل يصغر فى أذنى . .  
ويدور من حولى دورات سريعة حتى شعرت الآن  
بفتيان شديد .

وأحس فجأة برغبته فى أن يكف عن الكتابة بعض  
الوقت رغم أفكاره المتلاطمة التى تسبق القلم . .  
ذلك أنه تذكر شيئا ما . . لماذا لا ينتظر يرسلاته  
هذه بعض الوقت . . يوما أو اثنين مثلا . . فقد  
تصل رسالة بنرو . . وقد تصله بها دعوه زيارته  
ربما . . ربما يكن من القلب الى القلب رسول . .  
حينئذ سوف يلجئ الدعوة فى المئينين واعتذارا بدلا  
من أن يفرض نفسه بنفسه . . لقد تكون الظروف  
غير ملائمة . . يترو مشاغله كثيرة . . وليس هو  
من يملك الوقت والجهد لتمرير رجل مريض  
أشرف على النهاية . . ترك الورق والعلم . . وقام من  
مكانه متصرا الى السرير واستلقى على ظهره بملابسه



سجناء الطونا

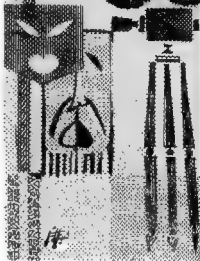
# دراسة مقارنة

بين

## المسرحية والإعداد السينمائي

بمقام

أحمد راشد



وننقله إلى ما نريده إن يراه واختلف التفرج السينمائي عن التفرج في المسرح .

ثم نلقب السينما الرواية . والرواية كما هو معروف تعتمد على السرد والوصف وهما أيضا وسيلة العمل السينمائي .

ثم تطورت في الآونة الأخيرة إلى تقديم موضوعات نعظم القاعدة الروائية وتعتمد على التعبير السينمائي الغامض بالصورة . وقد ظهر هذا الأسلوب في فيلم « الليل » إخراج اتونيو و « هيروشا جيبى » إخراج آلان رينيه وغيرهما من انتاج اللوحة الجديدة في البلاد المختلفة .

وفي هذه الأفلام لا توجد لقطة يمكن حكايتها بالشكل التقليدي وإنما توجد وسيلة تعبيرية تنقل عن طريق الصورة وطريقة تكوينها وتناوبها ما يريد الفنان أن يقول . وهي تشره التفرج معها في التفكير ، ترهقه ولا تسليه ، وتجعل منه طرفا في العمل الفني المعطى اليه . وعن طريق التفاعل والمشاركة الوجدانية بين المتفرج والعمل الفني تكتمل الحلقة ويوصل الفنان إلى هدفه . فيلم « الليل » نقل شعور الليل إلى المتفرج عن طريق الكاميرات التي تظهر الأبطال ضائعين ناهين وسط اللبني العالية الصخمة أو في الفراغ الواسع .

لقد أصبح السينمائي الآن - كما يقول إيجار برجمسان المخرج المسويدي المعاصر - يكتب الألامه بالكاميرا كما يكتب الروائي رواياته بالقلم .

ويتفق في فيلم « سجناء الطونا » هذا المفهوم الحديث للفن السينمائي بشكل واضح رغم أنه مقتبس عن مسرحية .

يعتبر فيلم « سجناء الطونا » الذي شاهده القاهرة أخيرا باسم « قلعة البطيئة » نموذجا للأعداد السينمائي الكامل عن الأعمال المسرحية . فسجناء الطونا مسرحية كتبها جاك بول سارتر وقد نجحت المعالجة السينمائية التي وضعها سبتيار زالماتيني والسيناريو الكامل الذي كتبه آتش مان في نقل الفكرة الرئيسية لمسرحية سارتر . فقد وضعها في شكل سينمائي سليم . إن زالماتيني ودي سيكا ومان لم يتبعوا ومسبيلة سينمائية لنقل المسرحية فقط بل أبدعوا فنا سينمائيا خالصا لهذا يعتبر الفيلم درسا في طريقة نقل المسرحية إلى الشاشة .

وقبل أن نعرض للدراسة المقارنة بين المسرحية والفيلم نعرض بسرعة لتطور الموضوعات التي تناولتها الأفلام منذ اختراع السينما وحتى الآن .

\*\*\*

بدأت السينما بتقديم موضوعات غير درامية أو فنية تستغل فيها تصوير الحركة مثل خروج عمال من مصنع أو قطار في محطة سكة حديد . ثم قدمت المسرحيات وكانت مجرد وسيلة للنقل والتسجيل المباشر من خشبة المسرح إلى الشاشة . ويعتبر فيلم « هملت » من إخراج لورنس أوليڤيه مثلا لهذه الطريقة ، وقد فشل هذا الفيلم لأنه اعتمد على حشووار شكسبير .

ثم اكتشف جريفيث اللغة الكبرة ولحقه إرنستين وبودولفين وسيلة التعبير عن طريق الونتاج وأمكن بترتيب اللقطات ترتيبا معيناً إعطاء تأثير معين وأصبحت الكاميرا ترى بمنى للتفرج



وحتى تدلل على ذلك تقدم هذا التلخيص السريع للتسلسل الدرامي في المسرحية (١) حسب ترتيب فصولها ومواقفها حتى نأخذ فكرة من ناحية شكل البناء الفني للمسرحية ثم نعطيه بتلخيص مشاهد الفيلم وتسللها وحتى يمكن المقارنة بين المسرحية والفيلم .

#### ملخص المسرحية

##### الفصل الأول : صالة القصر

ينتقل فيرنر الذي يعمل بالحمامة وزوجته جوهانا التي كانت تعمل في التمثيل واخته إيني حفود أبيهما جيرلاش الذي يمتلك ترسانة بحرية ضخمة لصناعة السفن وذلك لأم هام كما طلب الأب .

نظم من إيني إصابة الأب بسرطان في الحلق كما قال لعالطبيب وهو يعلم أنه سيמות بعد ستة أشهر . لذلك يطلب الأب حتى حفود أن يتولى فيرنر الإشراف على الترسانة . وتعرض جوهانا مع كليف زوجها بهذه المهمة وتسال الأب من فرانتز ابنه الآخر . ولذا حبس نفسه في واجبا الأب بهذا السؤال لأنهم أخلا عنها هذه الحقيقة .

وهنا لرد الأحداث بطريقة الرجوع إلى الوراء Flash back ويتم ذلك بإطلاق المسرح وتركيز الأضواء على الشخصيات الغائبة أثناء الوقت . وتستخدم وسيلة الرد من طريق الرجوع إلى الماضي في السينما ونادرا ما تستخدم في المسرح ولكن سارتز استخدمتها متآكرا في ذلك بالسينما ، والغريب أن الفيلم تلخص من هذه الوسيلة وهنا وجه الصعوبة والتبراسة الفنية في نفس الوقت .

والتي في ذلك المشهد الذي تم سرده بالطريقة السالفة صودة فرانتز من العرب . ونعود إلى الحاضر لتحكي إيني قصة الأرمي المجاورة للقصر والتي أجراها الأب للتأنيب الذين أقاموا بها مسكرا للتعذيب .

لم نعود إلى الماضي أكثر - قبل عودة فرانتز من الحروب من الناحية الزمنية - حيث يتحدث فرانتز مع أبيه عن فلسطين والسكر ويعتدله عن البولندي الهارب والذي خيأ في غرفته . ويتداخل الماضي مع الحاضر ويطلب الأب على ذلك صعدا لجوهانا بأنه اضطر للتبليغ وتساله :

— جوهانا : وهل أتوا ؟

— الأب : بعد خمسة وأربعين دقيقة .

ثم يدخل الجنود ويلبسون على الأسير ويكفل الأب القصة بأنهم قتلوه أمام فرانتز ثم لم اعطاه فرانتز من التهمة والتحق بالجندي بعد ذلك . وهكذا يتم الرد في مسرحية سارتز وتقديم الماضي والحاضر معا وفي مشهد واحد .

وتبدأ جوهانا في توضيح موقف فرانتز الذي فقد الثقة بأبيه وذهب إلى الحرب ليبحث ولكن الموت كان يربط منه .

لم يحكي الأب حكاية الأمريكيين الذين أقاموا بالزنزل عام ١٩٤٧ وحاول احدهم الانتداء على إيني لفهره فرانتز وتدخل الطفلة وفروا إرساله للارجننتين ولكن الأب بواسطة نفوذه تمكن من اخلائه في القصر . ومنذ هذه السنة حبس فرانتز نفسه في غرفته ولم يبارحها ولم يشاهد أحدا سوى إيني . ويطلب الأب من إيني اقتناع فرانتز بزوجته واختباره ويعرضه ولكنها لم تقبله .

(١) مسرحية « سجناء النازي » تأليف جان بول مساترر

ترجمة عبد المنعم العفني

تجنس جوهانا على إيني وهي تدخل غرفة فرانتز وتلصقا جوهانا بالأب مستيقظا يتسمع خطوات فرانتز وهو يسير في غرفته ويطلب الأب من جوهانا مقابلة فرانتز واختباره بعرضه ويظهرها بسره في رحلة قصيرة .

#### الفصل الثاني : حجرة فرانتز

الحجرة كما ظهرت في الفيلم وقد زاد عليها الفيلم الرسم التي تميز عن التعذيب في سمو تلك والتي قام برسمها فرانتز .

تدخل إيني غرفته وتسمع فرانتز وهو يسجل على الكاتسجيل حديثه إلى محكمة القرن الثلاثين المكونة من المقارب ونعريف الملائكة الجنسية الحرمة التي تربط بينه وبين اخته ، التي تذكر له للصاب التي تمانيتها للمانيا والجوع والتشرد الذي يعانيه الآن وهي تقدمه بهذه الإوهام والأكاذيب التي يصدفها .

لم نرى فرانتز وحده ثم نعود معه إلى الماضي وهو يتحدث مع أحد جنوده ويقلق إليه بأوامر لتعذيب الأسرى .

لم ندخل جوهانا عليه لأول مرة . وهذا المشهد من أهم المواقف مشاهد المسرحية . تغيره بمرض أبيه . ويكشف لها عن حبه لأبيه وجزعه لهذا النبا الذي لم يصدق له بعدتها من اختباره السجن حتى لا يرى العذاب الذي حال بالمانيا وأنه كان يجب أن تتمر بأي لمن وأي وسيلة .

وتظهر إيني حائلة المشاء ويأخذه منها فرانتز ويمنعها من الدخول في حين تخطيه جوهانا . ويطلب فرانتز منها أن تعدله عن خراب المانيا فترفض ويطلب منها أن تصبح مجنونة مثله وأن تعيش في عالمه بدلا من الرحيل إلى هامبورج مع زوجها فترفض وتتلقى معه على زيارة أخرى .

#### الفصل الثالث : مكتب فيرفر

يعود الأب من لينز التي سافر إليها وتحدث معه إيني عن جوهانا وتناول كشف حبيبتها لم يتحدث بعد ذلك مع جوهانا التي تخبره بمقايضتها لفرانتز عدة مرات وتكشف له حقيقة موقفه من فرانتز وأنه لم يصدق مجلس العائلة من أجل ابنه فيرنر بل من أجل ابنه فرانتز . ويطلب الأب أن تتوسط لدى فرانتز حتى يسمح بمقايضته وفي مقابل ذلك يعدها بأن يعرض فيرنر من بعده .

وعندما تعبر جوهانا فيرفر بالحقيقة يشور وتكتشف مسددي حلقه على فرانتز وخوفه منه وتمسكه بادارة الترساة . وتكتشف جوهانا حقيقة فيرنر .

#### الفصل الرابع : حجرة فرانتز

تتحدث جوهانا مع فرانتز عن غير أخيه فيرنر ويعترف لها فرانتز بحبه ولغيرته من أخيه ويعصده على ضخامة جسمه عندما تظمه جوهانا على صورة أخيه .

تنقل إليه جوهانا راية والده في مقابلته وترفض سماع رده لأنها نقلت الراية رغما عنها .

وتصل المسرحية إلى ذروة أزماتها عندما يتساوون : ما العمل؟ وتطلب منه جوهانا أن يثقل كما هما ولكنه يجيب بأن الآخرين سيبروننا ويشرح أنه على وشك التخلص من سجنه الذي لجأ إليه للهروب من الحقيقة . وتخبره جوهانا أن شهادته سيتم عندما يرى ضوء النهار ولكنها لا تفكر في شهادته : أن جنسونه هو قضاها الذي تجسب نفسها فيه ولا تريد الخلاص منه ويتهمها بالكذب ويقول :

— فرائز : أنت حق . عندما أتملك أدرك أن الحقيقة موجودة وانها ليست في صلي .. أنت تختصني عيني بأن تصنعوا لي الغلاتها .

— جوهانا : ومن لم نحن نلعل عكس ما تريد أن نفعله .  
— فرائز : لابد أن تساعد بعضنا البعض على ارادة الحقيقة ..  
اتنى سأتبدأ اوهامي .. عندما أحبك أكثر من حبى لأكاديبى وعندما يبعينى بالرغم من حقيتى .

ويطلب منها فرائز أن تكون قاضية . ويطلبها على حقيقتها ويستعفى منها بمحبة العاقرب ويبدى خوفه من ليني ويطلب من جوهانا أن تبقى فيه وأن تصدقه ولا تصدق أحدا غيره . ويضى عليها قصته وهو يلوم نفسه لأنه لم يفعل شيئا وأنه أطلق

سراح أسيرين فتسبب ذلك في موت رفاقه .  
ويضى فرائز من طريق الرجوع الى الوداء الثلاثة بأمرأة الانية منذ عودته من روسيا بجوار حائل مهمم وله فقدت سابقها وتلقى عليه المرأة اللوم .. أنهم السبب في خزيمة المانيا . وأنهم لو دمروا أكثر وعلبوه أكثر وقتلوا أكثر لانصرفوا في النهاية .

للقلب هو أنت .  
يعترف فرائز بلذبه لأنه كان انسانا وليس معاربا ، مغنيا في لياب جندي .

لم يدخل كلاجز وهو ملازم زميل فرائز ويتفق معه على التخلص من الأسيرين ويطلب فرائز على جوهانا ويضى أنه حاربها . وتصدق جوهانا القصة وتبرله وتؤكد حبها له .

تدخل ليني حاملة كعكة زينتها باسم فرائز بمناسبة عيد ميلاده وتؤكد ليني تصكها بفرائز وحبا له وانها سوف لاتركه لجوهانا وانها لن تلتفتا بل ستعيرها بالعائلة . وتطلسع ليني فرائز على مجلة تصدت عن عقلة الترسانة البحرية . وقد استعاض منها الفيلم بفروج فرائز من فرقة ومساعدته لهنه العلة بنفسه .

وتخرج جوهانا التي كانت مشتبها منذ حضور ليني ونظلمها ليني على الحقيقة . والحقيقة أن فرائز قتل الأسيرين كما أنه استخدم التعذيب مع بقية الأسرى . تفرج جوهانا ونفر هاربة . ويقرر فرائز مقابلة أبيه .

#### الفصل الخامس : صالة القصر

يعترف فرائز بنجاح أبيه في استغلال ليني وجوهانا حتى يتمكن من مقابله ويضى له قصة الأسيرين وحقيقة ما فعله وباجا بأن الأب عرف الحقيقة من بعض الأسرى ويقول : لقد ظننت أربعة عشر سنة وأنت فريسة لمذاب خلقته أنت ولم تصه .

ويقول فرائز مفسرا موقفه : وعندما رأيت الغرب الذي حل ببلاتيا أحسست براحة الفمير . لقد أحببت بيوتا التي نهيت واطفاننا الذين شوها . وأدعيت اتنى أحبس نفسى حتى لا أشهد مذاب للانيا .. قلب لقد أردت ليلدى الموت وسجنت نفسى حتى لا أكون شاهدا على يمها . أما أن تموت للانيا أو أتحول الى مجرم .

ويتحدث الأب م الكسب الذي أحرزته المانيا رغم أنها خرجت من الحرب خاسرة .. فالجميع يتنازعونها الآن والأسواق مفتوحة أمامها والترسانة ازدادت ضخامة .

يعترف الأب لابنه بأنه القلب وأنه المسئول عن كل مايبهيه له من مذاب . ويقرر فرائز الخروج مع والده بالسيارة في طريقه المفضل — وهو يقرر في الاثنا عشر الموت مع أبيه نظلمها

من وعيه بالقلب الشخصى — وابتنى ليني مع جوهانا ونعيرها ليني انها أهدت للغا في السيارة وتصدق الى غرفة فرائز تعجب نفسها هي الاخرى في الوقت الذي حصدته لانقلاب السيارة وولاء فرائز وأبيه .

وتفتح جوهانا صوت جهاز التسجيل لتسمع صسوت فرائز يتحدث الى القرن الثلاثين وتخرج جوهانا مع فيرنز .

#### ملخص الفيلم

ويعد تلخيص السرجية على هذا النحو نعري ملخصا سريعا لمشاهد الفيلم حسب تسلسلها لترى كيف تم إعادة ترتيب الأحداث والمواقف وحتى يمكن المقارنة بين السرجية والفيلم بعد ذلك .

يبدأ فيلم « سجناء الطونا » بمقدمة تظهر معها عناوين الفيلم .

١ — تصور المقدمة الحرب ومدينة سمو لتسك سنة ١٩٤٢ ثم نشاهد صورا ثابتة لوجوه ولقطة مكبرة على قم مفتوح وتتنى عناوين الفيلم .

٢ — قيادة أحد الأطباء وتنتقل اليها مباشرة من غلام المشهد السابق الى غلام العيادة ونشاهد حلق رجل خلف الاشعة ونعريف من الطبيب أن الرجل مصاب بسرطان في الحلق وأنه سيמות بعد ستة اشهر .

٣ — داخل سيارة يتطلع الرجل الى صورة الاشعة بين يديه والسيارة تسير في الطريق .

٤ — فوق أحد اللشعات يلق الرجل ويفتح باب فمهم يحمل اسم جيرلاش العمال والوظائف يعينون الرجل في احتسرام فتعرف أنه جيرلاش صاحب الترسانة .

٥ — في القلب يستدعى جيرلاش مدير مكتبه ويطلب منه الاتصال بإبته فيرنز في مكتبه أو في المسرح الذي تعمل فيه زوجته جوهانا .

٦ — يعرض جيرلاش اجتماع مجلس الإدارة .

٧ — في المحكمة حيث يصل الخطاب الى الابن فيرنز .

٨ — في المسرح ترى خطابا في يد جوهانا في أحد بروفاهاها المسرحية ولد حضر فيرنز لإصطحابها معه الى قصر الطونا بناء على طلب أبيه .

٩ — في الطريق الى القصر . فيرنز وزوجته داخل في السيارة .

١٠ — في صالة القصر فيرنز وزوجته وشابكته ليني ينتظرون حضور الأب . يطلب الأب من فيرنز الاشراف على الترسانة وتعاضى جوهانا . ويطلب الأب أعمال الحديث على مائدة الطعام .

١١ — يد تخرج سكة من حوفي أسماك وتقطع رأسها بسكين فلما هي يد الطباخ وهو يعد الطعام في المطبخ .

١٢ — على مائدة الطعام يجلس الأب وابنته وابنه وزوجته ابنه وابتنى ذكر فرائز وتسلل عنه جوهانا فيخبرونها بأنه مات في السجن .

١٣ — في حديقة القصر يتحدث جوهانا مع فيرنز عن الأذى للتجارة للقصر التي أجراها الأب للنازيين للاقامة معسكر تعذيب .

١٤ — غرفة جوهانا حيث تسمع صوت ليني وهي تصعد المخرج . تجلس عليها وتصدق وداعها .



اسرة حيرلاش في غرفة الطعام عصر المسير . وفي روج حرفاً ، و ما لا ، وش كلمها ؟ ( لينى ) الاخت لم حيرلاش  
الاب اصغور

٢٤ - على عائلة الطعام تعلم جوهانا أن زوجها فيرنر قبل  
عرض أبيه بالاشراف على الترسانة .

٢٥ - في الشرفة تتساجر جوهانا مع فيرنر وتركه وتنصرف  
ويتقدم اليها طفل بيافة ورد فتأخذ منه واحدة وتسأله : ماذا  
يريد أن يكون عندما يكبر ؟ فيجيبها الطفل : أن أمسك في  
ترسانة جيولاش .

٢٦ - غرفة فرايز وجوهانا تودعه لانها قررت الرحيل .

٢٧ - امام القصر وجوهانا تخرج .

٢٨ - غرفة فرايز واخوته تقرأ له جرائد قديمة صدرت عام  
١٩٤٥ وتتحدث عن خراب ألمانيا بشور فرايز عليها وبفسور  
الخروج الى العالم الخارجى .

٢٩ - في حديقة القصر يتوقف فرايز وبظهر سلويت ثابت  
قليلا لفرايز خلف نور قوى . يشاهد وجهه في مياه النافورة  
ويغسل وجهه منها ، يشاهد الاثوار البعيدة يسمع صوت أبيه  
يتناديه من القصر وينصرف ولا يجيب .

٣٠ - في الليانة يشاهد فرايز الناس يعملون وهم في صبغة  
جيدة فرحين .

٣١ - غرفة فرايز . نسمع صوت جهاز التسجيل وشاهد  
رسوما على الحائط تعكى قصة التطبيب .

٣٢ - في الصعد داخل الترسانة يطلع الاب فيرنر على  
منطة الترسانة .

٣٣ - خلف أحواض السمك في مكان من القصر تواجه جوهانا  
الاب باتها عرفت قصة فرايز وانه هي يحبس نفسه في غرفته .  
يطلب منها الاب أن تقابل فرايز .

٣٤ - في شرفة القصر تتحدث جوهانا مع فيرنر عن فرايز .  
وبظهر حقدده عليه ويبدو نصسه بالاشراف على الترسانة .

٣٥ - في غرفة فرايز تدخل جوهانا عدة لأول مرة وتواجه  
بالطيفة ويطلب منها الصبور لزيارته مرة اخرى .

٣٦ - في صالة القصر تفاجئه جوهانا الاب وهو يسهر  
ليسمع اقدام ابنة وتهرب منه عندما يهم بكشف حقيقة  
فيرنر .

٣٧ - على السلم يلتقى الاب بابنه فيرنر بعد انصراف  
الزوجة .

٣٨ - غرفة فرايز وجوهانا معه . تدخل الاخت وتغني  
جوهانا وتغيره لينى أن جوهانا تزوره .



فراز مع جده في برلن التي حصل دها معه

٢٨ - جوهانا امام سيارها تنظر الى فراز وتدخل السيارة وتدخل .

٢٩ - في الصالة الاب يواجه فراز ويتصافيان .  
٤٠ - في السيارة الاب يصطحب فراز في جولة بطلعه فيها على التقدم الذي احرزته ألمانيا بعد الحرب ويقفان عند مؤلفان ويصر امامهما فطار محمل بالديابات .

٤١ - تطف السيارة امام باب الترسانة الطلق . ينزل الاب من السيارة ويفتح الباب ويدخل وابنه .

٤٢ - في القصد الاب وفراز يتحدثان . فراز يشور . منظر الكاميرا وهي تسقط في « زوم » سريع لترى جنتي الاب والابن في فناء الترسانة الواسع يقبل العمال وينظرون الجنتين بأوراق الصحف . ثم تظهر كلمة « النهاية »

#### بين السرحية والاعداد السينمائي

نذكر كقاعدة عامة ان الاعداد السينمائي هو ترجمة العناصر الدرامية المسرحية الى عناصر درامية سينمائية . وان الحوادث التي تعرضها المسرحية بطريقة غير مباشرة تعرضها السينمائية بطريقة مباشرة . وان الاعداد السينمائي الناجح لا يعنى بالضرورة ترجمة المسرحية او الرواية ترجمة حرفية في صور مرئية وانما

٢١ - في المدينة يشاهد فراز البارات مزدحمة والمحاللات مليئة بالطعام والناس في مرح وسرور .

٢٢ - امام المسرح الذي تعمل فيه جوهانا يشاهد فراز صورة من مشاهد المسرحية المعروضة .

٢٣ - نفس المشهد الذي في الصورة وهو يؤدي على المسرح . يتدخل لفراز معترضا على المسرحية أثناء عرضها .

٢٤ - في قسم البوليس وفرانز في الزنزاية ونظب جوهانا الاتصال بجيرلاش .

٢٥ - جيرلاش يدخل القسم ويتجه الى الزنزاية فيرى ولده فراز نالما .

٢٦ - في غرفة فراز بالقصر ومعه جوهانا وهما يستعدان للرحيل معا . تدخل ليني وتمنعه من الرحيل وتخبر جوهانا بحقيقة فراز التي اخفاها عنها أثناء خروجه لارتداء ملابسها . يدخل فراز ليصحب جوهانا فتخبر منه بعد ان عرفت الحقيقة البشعة وانه عذب الاسرى وشاهد صور التمثذب التي رسمها على جدران الغرفة وتهرب .

٢٧ - من نافذة بالقصر يقف فراز ويشاهد جوهانا وهي توكب سيارتها .

**الأحداث :** بدأ الفيلم بمقدمة « مشهداً » أعطينا الجوّ الذي دارت فيه الحرب عام ١٩٤٣ وتأثير ذلك على فرانز دون حاجة الى استخدام طريقة الرّجسوسع الى الوراء كما حدثت في المسرحية .

كما بدأ الفيلم بعد ذلك في تقديم جيرلاش الأب وهو في عيادة الطبيب « مشهداً » حيث يظهر بمرسه في حين أن المسرحية جعلت لينى هي التي تظهر فيرنر وجوهانا بنيا هذا المرى .

تذكر المسرحية سفر الأب في مهمة قصيرة اما الفيلم فقد جعل السفر للفيرر وبهذا اعطى الفرصة للكتابة لزيارة جوهانا لفرانز وحافظ على تشويق الاب لمقابلة ابنه قبل ان يموت بمرسه فهو ينتظر زيارة جوهانا ولا يتركها ويسافر .

في المسرحية تسبب لينى في قتل فرانز بأحداث تدف في السيارة التي استقلها مع والده وفي الفيلم تحدث الوفاة لهما عن طريق المصعد داخل الترسنة . وتدمم هذه العادة وسكان وفهمها الفكرة الرئيسية للمسرحية وتتفق مع مايقوله الاب عن الترسنة « بيننا الترسنة فموتنا » .

**التشخيصات :** فرانز « تمثيل ماسكلمان شل » وهو الذي تدور حوله الفكرة الرئيسية للمسرحية وقد حافظت المعالجة السينمائية على مفهوم هذه الشخصية ، لقد حبس فرانز نفسه لاحتباسه بالذنب وحتى يتخلص من هذا الاحساس اوهم نفسه بخراب ألمانيا حتى يهرب من العقيلة وعندما عرف الحقيقة أدى به ذلك الى الانتحار اللا شعورى وهذا ما حدث في المسرحية وفي الفيلم وان كان التأثير الدرامي في الفيلم المسوى تأثيرا ونتيجة حتمية لكل ما سبق .

أن احساس فرانز بالذنب يتجسد في المسرحية عن طريق احارته التي يسجلها على جهاز التسجيل ويغاطب بها محكمة القرن الثلاثين أما في الفيلم فقد زاد عليها ما يرسمه على الحائط من صور تعبر عن التعذيب وقد استغنى الفيلم بذلك عن الرجوع الى الماضي وجعلنا الفيلم نعيش في الماضي مجسداً على حائط غرفة فرانز . وبهذا نجح الفيلم في رسم هذه الشخصية وابرازها .

أما جوهانا « تمثيل صوليا لورين » فهي ممثلة مسرحية اعتزلت المسرح قبل زواجها من فيرر كما تتول المسرحية أما في الفيلم فيقدمها كممثلة مسرحية مازالت تمارس مهنتها وهي عندما تخرج من القصر تلعب الى المسرح .

كما تتص المسرحية على أن جوهانا وزوجها يقيمان في القصر منذ ثمانية شهور بناء على طلب الاب ولكنها في الفيلم تظهر مع زوجها وترفض البقاء في القصر وتسمى دائما الى الرجوع سواء مع زوجها أو بفردها كما حدث في الفيلم . وهذا يتفق مع الخط الدرامي لهذه الشخصية . في حين أن موقفها في المسرحية وتصويرها من رغبتها في الحرية وترك القصر لا يتفق مع بلاتها فيه هذه اللمة .

أما باقي شخصياتها وعلاقتها ببقية الشخصيات فرانز وفيرر وجيرلاش ولينى فقد حافظ عليها الفيلم . لقد كانت اشبه

بمجرد نجاحه على مدى مساقفته على الفكرة الرئيسية وجوه العمل الفني . وفي سبيل الوصول الى هذا الغرضي فان السيناريست - الذي يقوم بعمل الاعداد السينمائي - حق حذف واختصار بعض مشاهد المسرحية وإعادة ترتيب أحداثها وإعادة اشياء جديدة لخدم الفكرة الرئيسية ويستزعمها الفن السينمائي .

فالى أي مدى نجح الاعداد السينمائي مسرحية سجناء الطونا في نقل الفكرة الإنسانية على ضوء الملاحظات السابقة ؟

تتلخص الفكرة الإنسانية في مسرحية سجناء الطونا والتي من أجلها كتبها سارتر في القضية الآتية :

( يلجأ الإنسان الى خلق الأوهام والأكاذيب ويهرب من مواجهة الحقيقة حتى يتخلص من احساسه بالذنب ) والواقع انه من الإجحاف لمسرحية سارتر أن نخرج منها بهذه القضية الواحدة ولكنها هي القضية الرئيسية وليست القضية الوحيدة .

لمسرحية سارتر ملئة بالأفكار الكثيرة حول المسؤولية والسخرة من النظام الرأسمالي المثل في جيرلاش والذي واجه ضحيته فرانز البطل الذي تترك فيه الفكرة الرئيسية للمسرحية وكذلك تناول مشكلة الحرب وأن الذي يفرض هو الذي يفرض موجهها تلك بطريقة غير مباشرة الى الفرنسيين الذين يهايدون في الجزائر وأن فرنسا لو انسحبت من الجزائر فإن نفسيتها سيكون مثلاً كمثل ألمانيا فقد خرجت من الحرب منتصرة . وقد نجح الاعداد السينمائي في نقل الفكرة الرئيسية والمعالجة على جوهان الموضوع .

أما التعديلات والتغييرات التي أجريت فقد حدثت بالنسبة للعناصر الآتية :

**الزمان :** لم تعالج المسرحية على الوحدة الزمنية ، فالأحداث تجري في الماضي وبمضما يتم سرده بطريقة الرجوع الى الماضي كما بينا في ملخص المسرحية . أما المعالجة فقد حافظت على الوحدة الزمنية وأخلت شكل المسرحية الإنسانية التي تصرض الأحداث السابقة وماهي التشخيصات كوسيلة فعالة ومتزايدة التأثير لتفهم قضا نحن مصيرهم العتوم . فالفيلم يهتدب في الفترة التي يعلم فيها الأب بمرسه وتأثير ذلك على إنشائه حتى يموت هو وابنه في النهاية . وفي طريق الحوار وبطريقة غير مباشرة نعرف ما حدث في الماضي وبينما يستغرق مصير في المسرحية ٤ ساعات استغرق عرض الفيلم ١١٣ دقيقة وقد أمكن في هذا التحيز الزماني الضيق أن يستوعب الفيلم المعلومات التي قدمتها المسرحية .

**المكان :** تدور المسرحية بملصولها الخمس في ثلاث ديكورات - الصالة وغرفة فرانز ومكتب فيرنر - أما الفيلم فقد قدم الى جوارهم عيادة الطبيب - الترسنة ومخاضتها - مكتب الأب - مكتب فيرنر في المحكمة - مسرح جوهانا - خروج فرانز الى العالم والميناء والمدينة - قسم البوليس - حديقة القصر - الأرض المهجورة التي ألجم فيها مصير التعذيب وقبور القتلى والنصب التذكارية . وقد نجح السيناريست في توزيع المعلومات والعناصر الدرامية الموجودة في المسرحية وتنظيمها بطريقة جيدة ومتسلسلة ومتناسكة من خلال هذه الأماكن .

الصوت : نتج من استقلال الصوت في التعبير عن جو الميزة وأهملوا الذين يتبع فيها قهر الطونا ومشيح المدينة المعاجبة متعنا حصر فيرفر وزوجته منها الى القمر « مشهد ٩ » .

وكذلك استخدام صوت آلة التسجيل وصوت رجوع الشرير الى الوراء في اخفاء صوت اقدام جوهانا وهي تتسحب انثناء تجسسا على ابني فلا تستطيع ان سمعها ويتشابه اصحابها وصوت اقدامها الراجمة الى الخلف مع صوت شريط التسجيل وهو يذود الى الخلف ايضا .

لم استخدم الصوت كوسيلة للانتقال والربط بين « مشهد ٢٦ » ومشهد ٢٧ « عندما انتقلنا من غرفة فرانز ووقع اقدام جوهانا فاندها على نفس وقع اقدامها وهي تفسرج من باب القمر .

التصوير : استطاع المصور دوبرتو جيراردى ان يعبر بالكاميرا عن العلاقات والواكف بين الشخصيات . ففي « مشهد ١٢ » عندما تسال جوهانا عن فرانز وكانها توجه الى ابيه جيرلاش فنية او تلقى باتهام خطير نجد الكاميرا تنتقل الى الاب في حركة انيقة خاطفة « Zip Pan » فنعى بوقع السؤال وصمته به عن طريق حركة الكاميرا هذه .

وكذلك نجحت الكاميرا في التعبير عن الانفصال بين فرفر وجوهانا عندما صورتهما من اعلى وهما في الشرفة لم تظهر جوهانا وحيدة ولد خرج فيرفر من الكادر وتعد لنا مسافة البعد بينهما لم تسير الكاميرا مع جوهانا وحيدة حتى تقف بحوار شجرة في الحقيقة ، كل هذا في لقطة واحدة دون قطع ول تسلسل سلم استغرق حوالي ٢ دقائق عبرت الكاميرا فيها عن المؤلف ابداع تعبير . كما ساعدت حركة الكاميرا البليدة في التخفيف من كثرة الحوار في بعض المشاهد .

اللفظ الرمزية الصيرة : استخدم الميسلم بعض اللقطات الرمزية الموحية مثل حوض السمك من فرانز وتخبره انها تعلم انه سيجن في فرته وحيث يقف الاب خلف الحوض فتراه من وجهة نظرها في شكل غير واضح من خلال مياه الحوض ويعنى هذا ان الاب غامض يغطي عنها اسرارها .

وكذلك اللفظة التي تكرر في « مشهد ٤ » حيث يقف فرانز وابيه عند مزلقان ويمر امامهما قطار يحمل دبابات . ان هذه اللفظة تقول وبلا افتعال ان المشكلة قد تكرر ومماثلة فرانز وكل من يشترك في الحرب قد تكرر . ومثل هذه اللقطات في الفيلم كثيرة .

\*\*\*

وهكذا ننصح لنا كيف ان السريحة عند نقلها الى الشاشة صارت عملا سينمائيا كاملا في صميمه وجوهه فال النص المسرحي نفسه في تابع وتحصل اعداله .

وبهذا قدم زافاني وبى مان كايا السيناريو والمخرج دى سيكا عملا سينمائيا خالدا ونموذجا في اعداد السينمائي السليم من الاعمال السريحة .

بصباح دويجن ذلك الحكيم اليوناني الذي يبحث عن الحقيقة بمصباحه الصغير ، فهي لا تكذب وتسمى وراء الحقيقة وتهرب في النهاية من فرانز رغم حبها له لانها اكتشفت حقيقته ولكنها في السريحة تخرج مع زوجها في النهاية . وبهذا نتج الفيلم في رسم هذه الشخصية وابرازها عن السريحة .

فيرنو : « لتيلدويرت واچتر » تعبيرا السريحة انه اضخم من فرانز في الجسم ولكنه لم يكن كذلك في الفيلم . اماجيرلاش « فريدريش مارش » وليني « فرانسواز بربوليت » فلهه لم رسمهما في المعالجة السينمائية كما في السريحة تماما .

وهناك علاقة محزنة بين ليني واخيها فرانز ابرزها للسريحة صراحة ولم نشاهدها في الفيلم وانما وحي التمثيل بوجسود هذه العلاقة كما نجح اليها فيرنو في حديثه مع زوجته جوهانا « مشهد ١٩ » .

اما الشخصيات الثانوية الاخرى مثل الجنود الذين يظهرون في السريحة أثناء سرد الاحداث التي حدثت في الماضي فلهه استعانى عنهم الفيلم بالظلال المصورة على الجدران في غرفة فرانز وهي وسيلة ابتدعها السيناريست ولا توجد في ديكتور المسرح الذي وصله سارتر . وقد استقلت هذه الماتلر - التي وصلها الفستو فريجيرو مصمم ماتلر الفيلم - في مشهد ٢٦ بعد معرفة جوهانا لطيفة فرانز وكان ما ارتكبه من فالتسج التذميب قد تجسد فجأة امامها .

#### تحليل العناصر السينمائية في الفيلم

والى جانب نجاح الاعداد السينمائي الذي وضعه زافاني وبعتبر من احسن كتاب السيناريو المعاصرين فال اخراج انيلم الذي قام به فيتوريو دى سيكا وهو من كبار مخرجي السينما الايطالية والعالمية قد كفل له النجاح . وبلاحظ دائما انه اذا اجتمع الاثنان في عمل سينمائي واحد كتب له النجاح شكلا حدث في « ماسح الاحذية » « سارل الدراجة » « معجزة في ميلانو » « امرأتان » « يوم القيامة » .

وهذا تحليل للعناصر السينمائية التي تقدمها امكانيات السينما ووسيلتها التعبيرية ولا يمكن ان يقدمها المسرح .

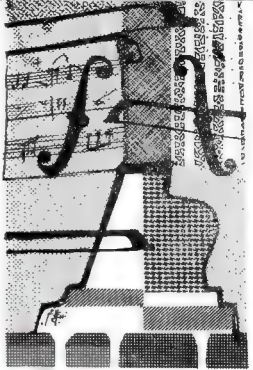
الاخراج : يستخدم دى سيكا في هذا الفيلم القطع في الانتقال من مشهد الى مشهد في جميع مشاهد الفيلم وحتى في المشاهد التي تستلزم استخدام المزج تبعا للطريقة التقليدية . فهو يستخدم القطع للانتقال « من مشهد ١٢ الى مشهد ١٤ » من جوهانا في الحديقة الى جوهانا في فسوفتها رغم تغير الزمان والمكان . كما استخدم القطع السريع جدا عند الانتقال من اجتماع مجلس ادارة الترسانة الى فيرفر وهو يتكلى خطاب والده الى جوهانا في المسرح وهي تقرأ خطابا في احدى بروفااتها التمثيلية « مشاهد ٦ ، ٧ ، ٨ » كل مشهد وآخر بوقع المتخرج في حيرة ولكنه سرعان ما يتعود هذا الأسلوب .

الاصاوة : ازال الستارة عند الحديث عن الموت في حيازة الطبيب « مشهد ٢ » والظلام الغرفة تدريجيا حتى تصبح مظلمة تماما كان مناسب ومتشبا مع الحضور الدائر بين الطبيب والمرضى وهو يحسب له الشهور البالية من عهده .

# بول هندميت نجم أفل

بقلم :

الدكتورة سمحة الخولي



أودكسترا قدير ، وهو فوق ذلك مفكر يمتاز بعقلية منظمة ونظرة نافذة في مشاكل الموسيقى وله نظرية موسيقية عظيمة عن علاقة الأصوات الموسيقية ببعضها أراد أن يجد بها تفسيرا مقنعا لكل الأساليب الموسيقية قديمها وحديثها على السواء .

وأخيرا وليس آخرا فهو أستاذ ضليع تخرجت على يديه أجيال من كبار الموسيقيين في ألمانيا وتركيا والولايات المتحدة وسويسرا ، ولكن تأثيره غير المباشر في معاهد التعليم الموسيقي المتخصص قد امتد ، عن طريق مؤلفاته القيمة ، إلى أكثر بلاد العالم المتحضر .

هذا هو الفنان الكبير الذي فقدته الموسيقى منذ أسابيع ، والذي ترجو هذه الكلمات أن توليه بعض حقه وأن تساهم في تعريف المثقفين من قراء العربية بشخصيته الفنية وفنه الرفيع .

\*\*\*

ولد بول هندميت بمدينة هاناو في أوسك ألمانيا في ١٦ نوفمبر ١٨٩٥ وظهرت موهبته الموسيقية منذ طفولته ولكنه عاش طفولة غير

في السادس والعشرين من ديسمبر الماضي وأفت التنية المؤلف الموسيقى الألمانى الكبير بول هندميت فى أحد مستشفيات مدينة فرانكفورت بألمانيا الغربية ، وهكذا عاد ابن الغائب الى وطنه بعد أن هجره أبان الحكم النازى الى الولايات المتحدة ، وتشاء الأقدار أن يولد له الموت فوق ارض بلاده ، وفى المدينة التى قضى بها سنن طفولته وشبابه .

بول هندميت اسم يتردد كثيرا على السنة دارس الموسيقى فى مصر ممن يعتمدون على كتابه القيم فى علم « الهارمونية » ، أما عشاق الموسيقى فقد يعرفون هندميت مؤلف سيمفونية « مائياس المصور » ، وقبى عدا ذلك قل منهم من يدرك مدى خصوصية هذه الشخصية الموسيقية ومدى تعدد جوانبها ، فهندميت مؤلف موسيقى غزير الإنتاج وهو ينتسب الى طراز من الموسيقيين مارس الحياة الموسيقية ممارسة عميقة كاملة فى كل ميادينها ، فهو الى جانب مؤلفاته المسرحية والسيمفونية والفنالية ومؤلفاته التعليمية ومؤلفات موسيقى الججرة ، عازف ممتاز على آلة الفيولا وغيرها من الآلات الوترية القديمة والحديثة ، كما أنه قائد



بول هنديت

سعيدة ، اذ اراد والداه منحه من احترام الموسيقى  
فهرب من بيت الأسرة في سن الحادية عشرة وظل  
يكسب قوته بعزف الموسيقى في الأماكن العامة ،  
الى ان شب والتحق بكونسرفتوار فرانكفورت للدراسة  
العزف بقسم الوترية ودراسة التأليف الموسيقى  
ايضا ، وكانوا يعتبرونه خارقا في براعته في  
العزف ، وانتهى من دراسته المزدوجة بتفوق باهر ،  
وبدا حياته العملية في سن العشرين قعين عازفا  
اول باوركسترا دار الأوبرا بفراנקفورت ، وهو  
منصب كبير يتطلع اليه الموسيقيون بعد خبيرة  
سنوات طويلة ، وظل يشغل هذا العمل بضع سنوات  
اكتسب خلالها مزيدا من الخبرة العملية بالاوركسترا  
وبالفناء المسرحي « الاوبرا » . وكان في الوقت  
نفسه يشترك - كمازف فيولا - في رباعي وتري  
ناجح سمي فيما بعد باسم رباعي «أمار - هنديت»  
وكان هذا الرباعي متخصصا في عزف الأعمال  
الكلاسيكية الكبيرة وفي تقديم المؤلفات المعاصرة

الحديثة أيضا ، ومن بين تلك المؤلفات الحديثة  
كتب له هنديت بعض مؤلفات موسيقى الصالون ،  
ومن هنا بدأت مؤلفاته تسمع وتعرف في ألمانيا ، ثم  
خارجها ، وأخذ اسمه كمؤلف موسيقى يظهر في  
مراكز أوروبا الموسيقية .

ولابد هنا من وقفة قصيرة تلقي بعض الضوء  
على تيارات الحياة الفنية في ألمانيا في تلك الفترة  
القلقة الزاهرة بالأحداث والتقلبات .

مرت ألمانيا بعد الحرب الأولى بفترة عصيبة من  
التدهور الاقتصادي والاضطراب السياسي ، ورغم  
ذلك كانت الحياة الفنية والثقافية فيها في قمة  
الازدهار ، وكانت دور الأوبرا والأوركسترات  
السيمفونية تنشأ تباعا في عدة مدن ، والأعمال  
الأوبرالية الجديدة تقدم على مسارح ألمانيا ووسائل  
الخراج المسرحي تتطور تطورا ثوريا بها ، ومسرح  
أوبرا برلين يقدم أوبرات جديدة لمؤلفين المان  
وأوربيين .

وفي الفنون الأخرى كانت ألمانيا كذلك مسرحا  
لحركات ومذاهب تجديدية هامة من أشهرها  
وأبعدها أثر المدرسة الفنية المسماة باسم باوهاوس  
Bauhaus وهي تمثل مذهبا جديدا في العمارة  
والصميم يهدف الى التخلص من العناصر والأساليب  
المتراكمة من القصور السابقة ، في سبيل العودة الى  
البساطة التامة والتعبير الصادق ، وقد كان لهذه  
المدرسة أثر عظيم في تطوير الحياة في العصر الحاضر  
لا في طرز العمارة ذات الخطوط المستقيمة البسيطة  
وحدها ، بل وفي كثير من تفاصيل الحياة  
اليومية .

وقد تأثر هنديت في مستهل حياته المنتجة بهذا  
المذهب وبفكرة « الموضوعية » الجديدة فكانت مؤلفاته  
الأولى مناهضة لكل اغراق في « الذاتية » بميله  
عن الإفراط الرومانتيكي العاطفي وعن « الفيوم »  
التأثيرية على السواء . وذلك بالرغم من أن محاولاته  
السابقة في التأليف الموسيقى كتبت بأسلوب  
« رومانتيكي متأخر » متأثرة بطابع ريتشارد  
شتراوس وماكس ريجر ، ولكن مع ولح بارز  
بالنسيج البوليفوني الكثيف وبالهارموني المتناثرة .

وليس غريبا أن يتجه هنديت ، بتفكيره الشاب  
الطموح وعقله المتفتح المتسائل الى ممارسة التأليف  
بعلة أساليب تكاد تكون مضاربة ، فهو في بحثه



الجاز . وقد كتب لها هندميت مقدمة تنطق بمدى تحديه للعزف الموسيقى ففي تلك المقدمة إرشادات للعازف تقتطف منها مايلي :

« لاتلق بالا الى كل ما تعلمته في دراسة البيانو ولا تضع وقتك في التفكير في : هل تعزف رى دير بالاصبع الرابع أم بالاصبع السادس !

اعزف هذه القطعة بحرية وتوحش ، ولكن حافظ دائما على ايقاع صارم ، مثل ايقاع الآلات الميكانيكية واعتبر البيانو آلة نقر ( طرق ) وعامله على هذا الأساس » .

وبعد هذه الجولات في عالم الموضوعية والتعبيرية نجد هندميت وقد جرفه التيار الفني القوي الذي سيطر على التفكير الموسيقى في العشرينات من هذا القرن ، ذلك هو تيار « الكلاسيكية الحديثة » ( نيوكلاسيك ) الذي يرمي الى العودة الى الروح الكلاسيكية في موضوعيتها وتجنبها للانفعال وتركيز الاهتمام بالقيم الموسيقية البحتة - وهو تيار فني من أبرز اتجاهات الموسيقى في هذا القرن وهو يلائم مزاج هذا العصر العلمي الآلي وفي باحتياجاته النفسية ، ومن اهم انصاره سترافنسكي ، الذي كان لا يحب تقيسكاه في هندميت ، ذلك لأن هندميت لم يفتح هذا الاتجاه الى فترة محدودة كانت فترة التمهيد لأسلوبه الشخصي الفاضح المكتمل ، وقد كتب في طله بعض أعماله الكبيرة ، مثل : « موسيقى الحجرة رقم ٢ » ، Kammermusik ( وهي في الواقع كونشرتو للبيانو بمصاحبة اثنتي عشرة آلة منفردة ) والكونشرتو للفلهارموني ، الذي كتبه احتفالاً بالعيد الخمسيني لاوركستر ابرلين للفلهارموني وكذلك دراسات البيانو ( المؤلف رقم ٢٧ ) وأوبرا كاردياك Cardiac وهي تلحين لماسة غنية للشاعر هوفمان ( وقد راجعها المؤلف في نسخة جديدة سنة ١٩٥٢ ) ، وأوبرا أخرى فكاهية ساخرة بعنوان « أخبار اليوم » Neues Vortage ، والملاحظ في هذين العملين المسرحيين أن هندميت تجنّب فيهما كل تصوير للأحداث الدرامية بالموسيقى « واكتفى بالتعبير العام عن الجسود النفسى بشكل يكاد يكون منقطع الصلة بالحركة المسرحية نفسها ، وهي طريقة غير مألوفة في تلحين الأوبرا » .

وهذه الأعمال النيوكلاسيكية إنما تمثل حلقة من حلقات تطور هندميت نحو الابتعاد عن التعقيد

المستمر عن أسلوب شخصي مثالي قد مر بعدة مراحل ، ولكنه تقلب على هذه الفترة التجريبية الحافلة بالأبحاث والخامرات ، ويلور أسلوبه الشخصي في مقبل حياته الفنية ، ثم استقر عليه بعد ذلك .

وبالرغم من أن تلك الفترة التجريبية لم تطل كثيراً ، إذ استغرقت تقريباً من ١٩١٧ الى حوالي سنة ١٩٣٠ ، إلا أن هندميت عالج فيها التليف بعدة اساليب كان أولها الأسلوب الرومانتيكي المتأخر الذي أشرنا الى تأثره فيه بأساطين الرومانتيكية المتأخرة ، وتمثل أعمال تلك الفترة في الرباعييات الوترية وفي صوناتات الفيويلة والبيانو - وتلت ذلك مرحلة الموضوعية الجديدة ، التي كان هندميت فيها يؤلف بأسلوب موسيقى يتجنب كل عاطفية ذاتية وكان عمله فيها امتداداً للمذهب جماعة « البواهرس » المشار اليها . ثم اجتذبه بعد ذلك المذهب التعبيري Impressionist الذي يهدف الى التعبير العنيف بلا حواجز عن خفايا من العواطف الانسانية لم يكن العرف الاجتماعي يسمح بالتعبير عنها في الفن من قبل ، وهو مذهب فني بدأ في أعمال المصورين من أمثال كاندنسكي وكوكوشكا ، واتخذ في الأدب تعاماً للمذهب الانطباعي Expressionist والمسرح ثم الى الموسيقى ، وهو في جملة من عاقرى أي أنه أفضاء بمكونات النفس الداخلية ، على عكس التأثيرية التي تستقبل ماينطبّع في النفس من المؤثرات .

وقد اجتذب المذهب التعبيري أقطاب الموسيقيين في مطلع القرن واحداً بعد الآخر ، فاعتنقه شونبرج في مطلع حياته كما اعتنقه هندميت ، ولعل من حسن الحظ أنهما لم يقتصر على هذا الأسلوب التعبيري البحت الذي يفضح أعظم أغوار النفس الانسانية بقوة ، بل تخطاه كل من شونبرج وهندميت وتفرقت بهما السبل الفنية الى طريقين متضادين فيما بعد .

ومؤلفات هندميت التي كتبت في تلك الفترة « التعبيرية » تتمثل في مجموعة افغان باسم « الفتاة الصغيرة » وفي أوبرا قصيرة كتب نصها الشعري المصور التعبيري أوسكار كوكوشكا وكذلك في متناوبة البيانو التي أنجزها سنة ١٩٢٢ وهي تتألف من أربع حركات تتضمن فيها ملامح من موسيقي

والتخفيف من المبالاة في استخدام عنصر التنافر كما كان الحال في المؤلفات السابقة ، ولذلك تعد الأعمال ذات الطابع الكلاسيكي الحديث مرحلة انتقال هامة مهدت للنضوج الكامل والأسلوب الشخصي المتميز ، وقد كانت مؤلفاته فيها ترسم خطى باخ وموسيقى الباروك بالذات اذ اتضحت فيها نزعة الاصلة نحو الكتابة البوليفونية الخطية *linear* في تحفظ كلاسيكي يحترم العنصر العقلي ويحاول ان يكت الانفعال والعاطفة ، وبالرغم من تعقيد أسلوبه البوليفوني وجفافه بعض الشيء في تلك الفترة الا أنه ينطق باثقانه الكبير لصناعة التأليف الموسيقي وفهمه التام لامكانيات الآلات الموسيقية ، التي ساعده اثقانه لعدد منها على حسن تناولها .

وفي ظل هذه الروح الكلاسيكية الحديثة أخذت شهرة هندميت كمؤلف موسيقي تنمو عاما بعد عام حتى عين أستاذا للتأليف الموسيقي بالأكاديمية الموسيقية ببرلين وظل يشغل ذلك المنصب الى أن جاء هتلر ونشر مبادئه النازية ، وكانت لها اصداء سيئة على عالم الفن ، فهذا المسئولون يشنون الهجوم على المحاولات الجديدة في الموسيقى وخصوا بسخطهم الموسيقى « المتنافرة المنحلة » ، وأصبحت سهام ذلك النقد موسيقى هندميت في هجوم عنيف مركز ، وكان حينئذ مشغولا في كتابة أوبراء الكبيرة « ماتياس المصور » ذات الموضوع الشائك الحساس ، اذ أنها تتناول بالنقد الساسة الذين يملون ارادتهم على الفنان المبدع ، وقصة هذه الأوبرا تاريخية وقعت أحداثها للمصور الألماني الشهير ماتياس جرونوالد Grunewald في القرن السادس عشر ، وكان هذا الفنان قد واجه أزمة روحية كبيرة حين اعتلت نفسه حمية للدفاع عن مبادئ العدالة والحسرية فخاض المأزق في هذا السبيل محاربا ، ولكنه سرعان ما اصطدم بدنيا الواقع ومآسى الحرب والسياسة ، فقرر أن يهجر كل شيء الى فنه الذي وجد فيه وسيلته الحقيقية لنصرة مبادئه ، وأشهر مارسه هذا الفنان بعد محنته تلك ثلاث لوحات دينية للبلع دير ايزنهايم بمدينة كولمار بالألزاس ، وقد أدمجها هندميت ضمن الأوبرا وأدار حولها فصولها .

ولقد كانت هذه الأوبرا من أوائل مؤلفات هندميت الناضجة التي تخلص فيها من تهوى الشباب الأول وحقق فيها تعادلا جميلا بين البوليفونية المتشابكة

المدرسة وبين التعبير العاطفي القوي بأسلوب فردى خصب لا شك في أصالته :

غير أن السلطات الرسمية رفضت التصريح باخراج الأوبرا في برلين ، وبلغت الأزمة ذروتها بالرغم من الدفاع الحار الذي نشره عنه فلهم فورتفانجلر Partwangler قائد الأوركسترا الشهير في الصحف الألمانية ، فما كان من فورتفانجلر الا أن أصر على أن يقدم لجمهور برلين نفسها السيلفونية التي صاغها هندميت من الحان الأوبرا ، وتتألف من ثلاث حركات ترتبط كل منها بأحدى اللوحات الثلاث وعنوان كل منها على التوالي « كونسير المللكة » ، « دفن المسيح » ، و « اغراء القديس أنطون » وقد عزفت للمرة الأولى سنة ١٩٣٢ ، في برلين بنجاح ، أما الأوبرا نفسها فلم يكتب لها أن ترى النور الا بعد أربعة أعوام في زيوريخ .

ويبدو أن الهجوم النازي على هندميت لم يكن فنيا بقدر ما كان مدفوعا بعوامل سياسية وعنصرية ، وأصبح المؤلف بآن جر ألمانيا لم يعد يصلح له ، فقادرها في عدة رحلات فنية في أوروبا وأمريكا .

وفي هذا الوقت كانت تركيا تعيد ، في ظل كمال أتاتورك ، بناء مجدها الثقافية فامتدعت بول هندميت ليقول مسئولية التخطيط لمستقبل الحياة الموسيقية فيها فقصي بها عامين وضع فيها أسس التعليم في كونسرفتوار العاصمة ، وكان ذلك التصرف من تركيا حكما وموفقا تماما ، لأن هندميت يجمع الى جانب خبرته الواسعة كمؤلف ومعلم اعتمادا خاصا بدراسة منابع الموسيقى الأوروبية التي ترجع تاريخيا الى العصور الوسطى ، وكان يحرص في تدريسه على تعريف تلاميذه بالمقامات الكنسية وبالتراتيل الجرجورية وغيرها من العناصر الفنية التي تمت الى موسيقى الشرق وتراثه بصلة وثيقة .

وقد تركت الفترة التي قضاها هندميت في تركيا أثارا بعيدة في حياتها الموسيقية فظهر فيها - خلال حياة هندميت نفسه - جيلان من المؤلفين الموسيقيين المستديرين (١) الذين تغلبوا على مشكلة التوفيق بين وسائل التأليف الموسيقي الغربي وبين تراثهم المقامي والإيقاعي القنى .

«١» من هؤلاء المؤلفين الترك من حصلوا على جوائز دولية في التأليف واشهرهم عدنان سايجون .

وفي عام ١٩٤٠. قبل هندميت منصب استاذ التأليف الموسيقي بمدرسة الموسيقى العليا التابعة لجامعة ييل Yale بالولايات المتحدة وظل يشغله حتى ١٩٥٣ حين عاد الى أوروبا ثانية وقضى السنين الباقية منتقلا بين سويسرا وألمانيا .

وحياة هندميت حافلة بالمواقف القيمة ، فهو بطبيعته المنكثرة أبحاثه المتحفزة للمعرفة كان دائب البحث في مشاكل فنة من كل جوانبها ، وهذا ماقادته الى التماسك طويلا في ظاهرة اجتماعية مؤسفة أصبحت من أهم أدواء هذا القرن ، ألا وهي الهوة السحيقة التي تفصل بين المؤلف الموسيقي وبين الجمهور العريض ، أو بين « المنتج والمستهلك » في الموسيقى على حد تعبيره . فالمسؤول الحديث يعيش في عزلة عن جماهير عشاق الموسيقى الذين لا تستوعبهم مشاكله وأبحاثه وتجاربته الرائعة ، وهو يكاد يخاطب فئة محدودة من النقاد والمتخصصين - ولذلك رأى هندميت أن يخطو خطوة إيجابية لتقريب فنه من الجماهير ، وذلك بكتابة مؤلفات بسيطة سهلة خاصة بمناسبة معينة وتصلح لأداء الهواة ولعب الأطفال مثال ذلك مقطوعات مدرسية وموسيقى للسينما والجرائد الإخبارية وبعض الآلات الموسيقية الميكانيكية ، وهذا الطراز من الموسيقى التي تكتسب للاستعمال اليومي - هو الذي سماه هندميت في أحد أحاديثه الصنفية باسم Gebrauchsmusik وسرعان ماذاغت تلك التسمية والتصقت باسمه انصافا طالما كان موضع تهكمه بل وسخطه فيما بعد . وأشهر ماكتبه هندميت من هذا الطراز الخفيف المبسط الذي يسد حاجة يومية معينة ، لعبة الأطفال المسماة « هيا بنى مدينة » .

وانصافا للرأى العام الموسيقي نذكر أن فن المناسبات الذي أراد هندميت أن يعبر به الهوة التي تبعد عن الجماهير ، لم يضاف أى شيء الى سمعته كمؤلف جاد عميق ، إذ تبددت أهمية تلك الموسيقى النفسية بمرور الزمن وانكشفت في وضعها الصحيح بين أعماله الكبيرة .

والحديث عن هندميت حديث متشعب بحكم غزارة إنتاجه الموسيقي ، وليس هذا مجال الاستفاضة في الحديث المفصل ، ولكن لا بد لنا من الإشارة الى عيون أعماله التي تعد من معالم الطريق وتشمل فنه الجاد الكبير تمثيلا صادقا ، وقد أشرنا من قبل الى أشهر أعماله الأوركسترالية وهي « ماتياس المصور »

غير أن له أعمالا سيمفونية أخرى تستحق من محبي الموسيقى اهتماما خاصا ، ونذكر منها السيمفونية في مقام مي بيمول ، والسيمفونية المسماة : « التوافق الكوني » Harmonie der Welt ( ١٩٥١ ) والكونشرتو الفلهارموني ، ثم « التحولات السيمفونية Symphonic metamorphoses على لحن من موسيقى « فيبر » ، والتوزيعات المكتوبة لجموعة ( خماسية ) لموسيقى الصالون بعنوان « الطبال الأربعة » وهي أربعة تنوعات على لحن واحد .

أما مؤلفاته في صيغة الكونشرتو فهي موسارت العديدة ، إذ أنه كتب منها للكونرتو ، والتشيلو والبيانو والفيلونية ، والفيلولا والفيلولا داموري (١)

ومن أهم ماكتبه هندميت للبيانو المجموعة المسماة باسم :

Ludus Tonalis ( تسلية نغمية ) وهي عبارة عن مجموعة من الفوجات مكتوبة بروح باخ ، ولكن بلفة حديثة ، وكل واحدة من الفوجات الأثنتي عشرة في مقام مختلف وتفصل بينها فواصل موسيقية ، وهي مسبوقة بقدمة وتنتهي بخاتمة ليست في الواقع الا صورة خلفية معكوسة retrograde للنفس نغمات المقدمة الأولى . ولقد أصبح هذا المؤلف من أهم ماكتب من موسيقى بوليفونية معاصرة ، وهو يعبر عن شغف هندميت بأمام البوليفونيين باخ ، ويدلنا على مدى تأثره بروح عصر الباروك في صورة حديثة . نيو - باروك .

ومن الأعمال الغريبة المثيرة للاهتمام مجموعة من الأغاني الانفرادية هي « حياة العذراء » Marienleben على شعر ديني للشاعر الألماني ريلكه ، وكان هندميت قد لحنها أولا في عام ١٩٢٣ ثم عاد وعدلها تعديلا كبيرا ونشرها في نسخة جسدنية بعد ربع قرن « ١٩٤٨ » ، بعد أن تبلورت نظرياته وآراؤه حول الوظائف المختلفة للأصوات الموسيقية وعلاقتها ببعضها ، وعن الوزن الدقيق المحسوب للمتناظرات ، حتى أنه لم يترك أى شيء للصدف في النسخة المعدلة ، والطريف أن هندميت خلق فيها نوعا من رمزية الأصوات الموسيقية لم يسبقه اليه أحد ، إذ نراه يربط بين كل شخصية من شخصيات موضوعه ، وكل معنى بصوت من أصوات السلم الموسيقي ، أو

١٢ ذرية قديمة سابقة Viola d'amore (٢) للفيولية وهي أحد أرق في صوتها .

والألحان الرئيسية في موسيقى هندميت تماثل ذلك بالتحول الرن من مقام لآخر . فقلما نجد منها لحنا راسخا في مقام واحد محدد وهذا نموذج الألحان تلك وهو اللحن الرئيسي للحركة الأولى من سيمفونية « مائيس المصور » .

وهذا المثال هو اللحن الأول من الحركة الأولى من سيمفونية « التوافق الكوني »

وإننا نلاحظ ، حتى في هذين النموذجين ولح هندميت المشهور بأقامة ميلودياته على مسافة الرابعة وقلما يظن لحن من ألحانه من تلك المسافة ، كما أن الكثير من هارمونياته وخاصة في الأعمال المبكرة كان يتكون من رباعيات أيضا ، وأما في الجانب الإيقاعي فهو يهتم كثيرا بالموازين الثلاثة ، وخاصة المركبة منها « مثل <sup>(8)</sup> » وهو ما يعزوه بعض النقاد إلى تأثره بموسيقى العصور الوسطى .

أما لغة هندوميت الهارمونية فهي نابعة من نظريته الخاصة بعلاقة الأصوات الموسيقية الكروماتية ببعضها داخل المقام على أساس من قواعد الطبيعة وعلم الصوت ، وهذه النظرية تعتبر أنصاف الأصوات الكروماتية التي يحتوى عليها الديوان مستمدة كلها من صوت رئيس واحد وتتصل بهذا الصوت ضلالت تختلف حسب موقعها منه ، فالصوت الأساسي لكل مقام موسيقى له سلسلة من الأصوات التوافقية المرتبطة به ، وهندميت يعتبر أصوات تلك السلسلة شديدة القرابة للصوت الرئيسي وهو لذلك يسميها أصوات المرتبة الأولى ،

بمقام يقوم على هذا الصوت ، فهو يعبر عن شخصية المسيح دائما في مرة بمقام من وعن شخصية العذراء بمقام من ، وعن الملائكة بمقام لا وعن معنى نزعة تقيد التأليف الموسيقي تقييدا شديدا وتلخص الأفكار الموسيقية والشعرية في مجموعة من الرموز قد تخرج بالتلحين عن طبيعته الفنية الجمالية -

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الطريقة تختلف كثيرا عن طريقة « اللحن الدال » (اللايتوتيف) عند فاجنر ، أو عن طريقة « الفكرة الثابتة » عند برليوز ، ورغم ما قد يبدو في التقيد بهذه الرمزية من تصف ، إلا أن فن هندميت وطبيعته الحساسه جعلتا أغاني « حياة المسدراء » عملا من أقيم وأبرز ما كتب من الأغاني في عصرنا هذا .



وإذا أردنا أن نلخص معيزات أسلوب هندميت الناضج الذي استقر عليه منذ الثلاثينات تقريبا نجد أن أهم عناصره رسموخ الإحساس المقامي بالرغم من أن لغته تنطوى على توسيع المفهوم المقام حتى أصبح يشمل عددا كبيرا من الأصوات التي كان

العرف الكلاسيكي يمدحها « غريبة » عنه ، وهندميت هو صاحب نظرية التوسع في المفهوم المقام إلى أبعد الأصوات ، وهو في نظريته هذه يمثل طرف التقيض لشوليرج زعيم المذهب اللاتونال السدى قضي في موسيقاه الدوديكا فونية على مفهوم المقام في عصرنا قضاء تاما .



« الافقية » الكنتراپنطية اعادة تامة ، وفي اسلوبه البوليفونى عناصر من التنافر تخضع لنفس النظرية ونفس القواعد التى تشكل كتابته الهارمونية .

وتتجلى نزعة هندميت نحو موسيقى الباروك فى القوالب التى يصوغ فيها مؤلفاته ، فكثيرا ما يكتب الفوجات ، والتنويمات ، وتحتوى اعماله على كثير من الفقرات التى يستخدم فيها اساليب المحاكاة والكاتون والفقرات المفوجة

والمجموعات التى يكتب لها اعماله مجموعات غير مألوفة من الآلات فهو يميل الى تفصيل المجموعات الصغيرة المكونة من آلات غريبة مثل الفيولا والهارب مثلا ، او الوترينات مع اركسترا صغير ، او لثنائى الفلوت .

وبعد فهذا عرض سريع لحياة واعمال هذا الفنان الكبير الذى اختتم رحلة الحياة ولكن التراث القيم الذى خلفه للانسانية كفيلا بان يعيش مثلما عاشت اعمال عظماء الفنانين من كل العصور .

ثم يستخرج من نفس تلك الاصوات سلسلة اخرى من الاصوات التوافقية يجعلها « اصوات المرتبة الثانية » ، ويبقى بعد ذلك من الاصوات الاثني عشر صوتا يجعلهما فى « المرتبة الثالثة » بالنسبة لعلاقتها بالصوت الاساسى للمقام

وبناء على هذا التقسيم للاصوات الكروماتية الموجودة فى اى مقام وعلاقتها باساسه يرتب هندميت الابعاد الهارمونية من ايسطها - « الاوكتاف ثم الخامسة ثم الرابعة » - الى اعتمدها « الثانية والسابعة والرابعة الزائدة » ، وبذلك استطاع ان يخلق نوعا من ( الكروماتية باسلوب دياتونى ) ، ككل له لفة هارمونية شديدة الفنى والمرونة . وهذه اللغة الهارمونية لازالت تعتبر التوافق هو الاصل اما التآلفات المتنافرة فستخدم عنده لتأثيرات خاصة وبحساب دقيق مدروس طبقا لنظرية العلاقة بين الاصوات وبعضها ، والقفلات فى موسيقاه متوافقة دائما .

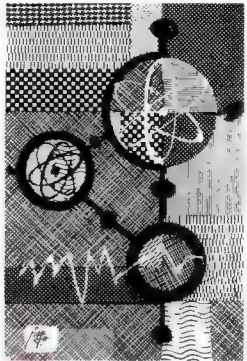
والطابع الغالب على كتابة هندميت هو الطابع « الخفى » البوليفونى وهو يجيد نسج الالحان



# الإشعاعات الذرية وأثرها على الإنسان

بقلم :

الدكتور محمد محمود غالى



أسس جديدة لطب الطلجى ، سمحت لكثرة الناس ان نحيا  
حياة اطول واسعد .

وكتف « بكارل » للإشعاع الذرى اليورانيوم ، وكتف  
« مدام كيرى » لهذا الإشعاع فى اليولونيوم والراديو بوسمها  
علم النشاط الإشعاعى مهد السبيل لجوليو كيرى وفريتنه  
« إيرين كيرى » من التعرف على المواد المشعة الصناعية ، وهى  
العناصر التى تأخذ طريقها اليوم للمستشفيات والتى نستخدم  
فى علاج الكثير من الأمراض ، بل تأخذ طريقها السى  
الزراع فتدخل فى أدق البحوث الزراعية فى زيادة الإنتاج  
ومقاومة الآفات ، كذلك الى الصناع لتقوم بأدق البحوث  
لتحسين الصناعة والتعرف على سيوها ، بل ان كتشف  
« بيلهارس » الاقلى لمودة البيلهارس داخل احد المولى فى  
مشرفة النصر العيشى ، ثم التعرف على مصدرها من القواقع  
الموجودة فى المياه الراكنة فى الصارف والترع ، والتعرف بعد  
ذلك على وسائل العلاج للمصابين بها ، وتطور هذه الوسائل  
وتحسينها ، مهد السبيل لآلاف الملايين الكادحين ان تكفلهم  
الحياة من جديد بعد ان كان مقبرا لهم ان يموتوا بتعجر الكبد  
والطحال فى سن مبكرة وذلك مرضى

Belharzial Hepato Splenomegaly  
البيلهارسيا

كل هذا وغيره خطوات نحو العلم والمعرفة ، خطوات أدت  
بلا شك الى ان يعيش الكائن الحى حياة افضل .  
كل غاية العلم اذن ان ينقى ما استغلنا على اسان سليم  
من الطفولة الى الشيخوخة ، لا ان نعمل على هلاكه وابادته

كان مقالى فى المجلة عدد ٥ فبراير بعنوان « أميا لا يبيدو  
ان يكون سرايا » خاصا بعدم موافقتنا العلمية على مصادره  
موسكو لتلجذ التجارب الذرية التى عقدت بين أمريكا وروسيا  
وبريطانيا العام الماضى ، وبينت الاسباب التى تجعلنى لا انحس  
لهذه المعاهدة .

وكلما مرت الأيام ازدنا بآينا بصحة الراى الذى نعيشنا  
اليه ، وكان مقالى فى ٥ مارس من « الذرة ونحويل المياه  
السالمة الى عذبة » ، وهو الموضوع الطير الذى يثار هذه  
الأيام خاصا بمياه نهر الأردن ، وقد نصحت مقالانى فى المجلة  
فلم أجد فيها تعديرا لأخطار التفجيرات الذرية ، ووجدت  
وصلا كاملا للقتال الذرية الاولى وهى القتال الانشطارية  
ثم القتال الهيدروجينية ثم القتال فوق الهيدروجينية ، ولم  
أتناول فى كل هذا القرار الواقع من الإشعاعات الذرية ، لذلك  
رايت واجبا على ولقد طرقت موضوع التفجيرات الذرية والقتال  
ان أطلع القارىء على الاضرار التى تنتج من الإشعاعات بعرف  
التنظر من عملية الإبادة الجماعية التى قد تحدث فيما لو قامت  
حرب ذرية .

ان غاية العلم مهما تطور وازدهر هو ان يجعلنا نحيا حياة  
افضل ، وواجب العلماء هو الافادة من اكتشاف الطبيعة  
والتحذير من الاضرار التى قد تسبب عنها .

فكتشاف « باستير » للميكروب فى اللبن الزبادى والبيرة  
والبكن من التعرف عليه فى مرض الكلب والعشى الفمعية ..  
مهد السبيل لآلاف الباحثين العلميين والأطباء من وصف

أو على أصابته بشتي الأمراض، ومع ذلك فإن النشاط الإشعاعي المتدوم والمستعمل في العلاج والتخلص من الأمراض الخبيثة يمكن أن يكون سبباً لهذه الأمراض من التآني أو لغذاء الإنسان من على الأرض سواء في حروب ذرية أو نتيجة للتجارب التي يقوم بها على سبيل التجربة والتي فرضها الأول تصحيح التآني النووية .

وعلى هذه الأسس فالمحافظة على الإنسان هو علم من أوسع العلوم شأنًا ، بل هو غاية كل علم ، وقد يقع البطل هذا العلم في آثار العلوم الاجتماعية أو العلوم السياسية ، أما أوسع مسائل منع الحرب ونزع السلاح وتحريم التجارب النووية ومنها ما يجريه حالياً تحت الأرض واتساع المآل في صميم العلوم التي تهدف إلى رفاهية الإنسان والأبقاء على حياته ، ولقد أخذت على عاتق التوسع في هذا العلم من كل نواحيه ومن رأى أن نضى به جامعات الأربع ، وكل الجامعات العربية .

فالبلاد العربية تشهد سلامها وسلامة العالم ، وطبنا أن نعمل جاهدين في استنقاذ الأمراض التجارب الذرية سواء للقتال الانتقامية أو الانتعاشية ، وعلينا فوق ذلك أن نتابع أيضاً هؤلاء الباحثين الذي يسعون جاهدين ليجعلوا من الاتهام الذري أداة لسلامة الإنسان .

#### ● السرطان والتجارب الذرية :

والآن نتكلم على المانع التآني المتعلقة بأى تجارب ذرية ، من هذه النتائج الإصابة بالسرطان ، هذا الغذاء الويل للذي حير العلماء والأطباء في كل زمان ومكان ، والذي لا يصرف له على وجه الدقة سبب مباشر . هذا المرض موجود قبل التجارب الذرية ، لكن لا شك أن نسبة حدوثه زادت بعد هذه التجارب .

ولا بد أن نعرف أن الإشعاعات الذرية تحدث إما عن المواد المشعة الطبيعية ومصادرها لالة :

- ١ - عائلة اليورانيوم
- ٢ - عائلة الثوريوم
- ٣ - عائلة البوتاسيوم

أو من المواد التي اكتسبت نشاطاً إشعاعياً صناعياً بفعل النيوترونات المنطلقة من داخل نواة اليورانيوم أو غيره سامة للتجريب ، وهذه المواد الإشعاعية الصناعية مثل المسود الإشعاعية الطبيعية .

وسنذكر فيما بعد وفي هذا المجال أنها تسبب عنه اختراقها الخلايا الحية للإنسان والحيوان والنبات أحداث طفرات Mutations لها آثار بيولوجية ووراثية غاية في

#### الضرر .

ونضيف الآن أن من بين المواد التي تكتسب نشاطاً إشعاعياً عناصر أربعة ، هي :

- ١ - السترونشيوم ٩٠
- ٢ - الإيودين ١٣١
- ٣ - السيزيوم ١٣٧
- ٤ - الكربون ١٤

والقصد من هذه الأرقام أمام كل عنصر أي ٩٠ ، ١٣١ ، ١٣٧ ، ١٤ أنها العدد الذري لهذه العناصر أي عدد الإلكترونات التي تدور حول نواة كل منها ، وذلك لتمييزها

من نظائر أخرى لهذه العناصر ، فالكربون مثلاً عدده الذري ١٢ عدد ما يدور حول نواته من الكربونات هو ١٢ إنما الظفر في هذا العنصر هو نظيره الكربون ١٢ أي الذي عدده الذري ١٢ ، وهو الذي يدور حول نواته ١٢ إلكترونات وينتج هذا الكربون الأخير خلال التجارب الذرية .

وفي التشتتات العلمية والمقالات التي تعد اليوم بالآلاف والصادرة في البلاد الغربية والشرقية على السواء يذكرون أن السترونشيوم ٩٠ ، هذا العنصر لشع الطيفر والذي يعتبر أن نصف عمره ٤٢ سنة - أي أن إشعاعه يتناقص إلى النصف خلال ٤٢ سنة - أصبح موجوداً في كل مكان في ، وأنه منذ ١٥ سنة لم يكن موجوداً أصلاً ، وهذا العنصر الطيفر يسبب سرطان الدم Leukemia وسرطان العظام Osteogenic Sarcoma فدراته تسبب على اللغفار والعشب وآلاف الماشية فيحصل إلى اللحم والألبان ومنها إلى جسم الإنسان ، وهناك مشتات المقالات عن وجود السترونشيوم في اللبن وفي أطفال أمريكا .

ومن يدري ؟ فقد يكون لدينا في بلادنا نسبة ضئيلة في الألبان وفي مياه النيل ..

إني ما زلت لا أؤمن بتلك النتائج الضئيلة التي تتناولها الصحف من حين إلى حين ، والامر يحتاج إلى زيادة الاهتمام في بلادنا وفي كل البلاد العربية بهذه المسائل الطيفية .

هذا من السترونشيوم ٩٠ أما الإيودين ١٣١ فإنه يسبب سرطان الغدة الدرقية ، أما الكربون ١٤ والسيزيوم ١٣٧ فهما متفصمان في حدوث السرطان في باقي أجزاء الجسم .

تلك ناحية من الأمراض الجسيمة التي تحدث من التجارب الذرية ، والآثار التي لها أهمية أخرى من هذه الآثار لأتلف خطورة عما ذكرناه بل ربما كانت أكثرها خطورة ، فنكلم عن الآثار البيولوجية والوراثية في الإنسان .

#### ● الآثار البيولوجية والوراثية على الإنسان :

من المعروف أن البروفيسور هيل J.E. Muller - وأعتقد ولست جازماً في هذا الاعتقاد - أننى رأيت في مؤلفات الجسيمات المتناهية في الصغر الذي عقد في باريس في السنة ٢٢ إلى ٢٠ أبريل سنة ١٩٥٠ - عرف منذ حوالي ٢٥ سنة ما لا شاع السببية من آثار تحدث تغييرات وراثية في النبات والحيوان Mutation أي ألاف الجينات التي هي جزئيات لعناصر نووى Deoxy Ribose Nucleic Acid

ومن المعروف أن كل إنسان يرث من والده في كل خلية حية منه حوالي المائة ألف من هذه الجينات ، يرث نصفها من الأب والنصف من الأم ، وهذه الجينات مصنوعة بـ (A) من الكروموسومات أي الصفيحات ، ويقال أن عدد الصفيحات هو (A) ، ولم يثبت بعدد نهائية العدد الأخير ، وهذه الجينات التي يرثها الإنسان معاملة تلك التي ورثها والده . ومع ذلك فحتم احتمال أن يرث الإنسان واحدة أو اثنين أو ثلاثة من هذه الجينات التي تلفت منذ أن ورثها الوالدان من آباءهم وتسمى هذه الجينات المتألفة Mutant Genes

وتسمى هذه الطفرة Mutation أما الإنسان السليم فلا يوجد في خلاياه هذه الجينات ذات الطفرات ، فإن وجدت بالورثة نشأ معوج الجسم أو مشوه البدن أو ناقص العقل إلى آخر ما هناك من الحالات عسير الطبيعية التي لا علاج لها .

ومنذ دراسات « ميلر » الأولى عرف العلماء أن جميع الإشعاعات النافذة تحدث تعديلًا من الصفيحات الحاملة للجينات فتتلف هذه الجينات ويكون لها النتائج الوخيمة التي ذكرناها

ومن أكثر هذه الأشعة اختراقًا للأجسام اشعة جاما الصادرة من المواد المشعة ، وهذا النوع الطيفي من الإشعاع ينتشر في الجو من جراء التفجيرات الذرية وتصل إلى الأجسام وتخترب الخلايا الحية نافذة الصفيحات من صف إلى صف مؤثرة على الجينات المحملة بها نافذة لها ، ولهذا أثر مباشر على الكائن الحي .

على أن أعظم الأضرار الجسيمة تأتي من السيزيوم ١٣٧ ، وقد سبق أن ذكرنا في هذا المقال أنه متخصص أيضًا في حدوث السرطان في أجزاء كثيرة من الجسم ، وهذا العنصر يستغل في التفجيرات إلى الأرض ويصل عن طريق الغداز أو يأتي من طريق آخر إلى الإنسان ، وله غير أحداث السرطان أكثر شديدة على الكائن الحي ، ولقد أجمع علماء الجينات على أن هذه الآثار السلبية موجودة الآن في البشر وإنها سببت التفجيرات الذرية .

ولقد حاول بولنج Pauling العالم الأمريكي المعروف والمناظر على جائزة نوبل - وبالإستناد إلى بعوث عمدهاء الجينيين في العالم - تقدير عدد الأطفال الذين سيكوّنون مشوهي العقل والجسم نتيجة للتأثيرات التي فجرت في التجارب حتى أغسطس سنة ١٩٥٩ أي حتى خمسة أعوام مضت ، فلما بهم ألف طفل ولما وسيولون سماعات ليقصوا حسابهم في مستشفيات العجائيب أو ليصابوا بتشويه العظام Chondrodys trophy التي تصيبهم إرثًا أو موجبي الألفاء وإله تجد في المجلات العالية ومنها المجلة الأمريكية لأمراض العامة American Journal of Public Health .

بعوث للدكتور « جون جنتري » John T. Gentry ومساعديه الأستاذ « بارك هيرست » Park Hurst وعسرت إلى Bullin فيها أنهم وجدوا زيادة في نسبة مشوهي البدن والعقل في المناطق ذات الصخور النارية منها في المناطق ذات السهول الرسوبية ، وإن نسبة المشوهين هي ١/٤ في الثالثة في الأولى و١/٢ في الثالثة ، وحيث أنه بصفة عامة تحتوي عامة الصخور النارية على مواد مشعة أكثر من أترية السهول فإنه من المنتظر زيادة نسبة المشوهين في مثل هذه المناطق .

وقد أثبت البحث العلمي أن حوالي ١٠ في المائة من مجموع المشوهين ونافس العقل في العالم هو من جراء تلف الجينات ، وأن هذا العدد سببه الإشعاعات الطبيعية الآتية من الأشعة الكونية ومن الصخور النارية والمواد الإشعاعية الطبيعية كالسيوم والرادوم والتورينوم وغيرها ، وإن النسبة تتسبب في المعدل ١/٢٠٠ فما ضمن الفترة في الملة المتقدمة .

وقد أصبح عدد المشوهين من جراء الإشعاعات وبعد التفجيرات الذرية التي تمت حتى سنة ١٩٦٠ ضعف عددهم قبل التفجيرات ، وهذا تفر كبير فوق سطح الأرض ، وهذا التغير الملحوظ جعل العلماء يتحرون له ويأخذونه في محل الاعتبار ، وقد ذكر « بولنج » في بعوثه الهامة وفي محاضراته التي ألقاها في طوكيو في أغسطس سنة ١٩٥٩ « أن على رئيس الدولة الذي يعنى ابنًا بتفجير جديد أن يعلم في قوارة نفسه أنه يتسبب

بأثره هذا في وجود خمسة عشر ألف طفل جديد في الصالح من المشوهين أو المجانين يعيشون في مجتمعنا فيشبه الآلام واليأس .

ولقد ذكرنا أن من أضرار الإشعاعات حدوث الكربون ١٤ المشع وذكرنا أنه يتسبب في العادة من الكربون العادي أي الكربون ١٢ وله ذكرنا أن حساسًا الكربون المشع يحدث السرطان عند تعرض الجسم له ، وهو يحدث عادة من الأشعة الكونية Rayons Cosmiques (١) ، (٢) أو من جراء التفجيرات الذرية .

وهذا الكربون المشع الذي سبق أن ذكرنا أنه يسبب سرطان الدم خطير ، وموضع الخطر فيه أن عمر أشعته طويل جدًا فهو لا يتناقص إلى النصف إلا بعد ٥١٠٠ سنة ، بمعنى أن يبقى أثره فعالًا في الجو أو على الأرض بضع آلاف من السنين ، وعلى ذلك فالكميات التي تكونت منه في الجو بسبب التفجيرات الذرية سيستمر أثرها السلبية احتياطيًا طويلة ، وتستمر البشرية تحت وطأتها آلاف السنين ، وقد قدر « بولنج » الأطفال الذين سيتأثرون به بسبب التفجيرات التي تمت حتى سنة ١٩٦٠ بحوالي مليون وربع مليون طفل ، كما قدر أنه سيصاب بالسرطان من جراء هذا القدر مليون آخر .

وإني أورد هنا بعض ما ذكره جهالة العلماء من تأثير الإشعاعات العادة بعد كل تفجير ذري ، مثال ذلك ما ذكره العالم الكبير « لينوس بولنج » في ٥ أغسطس سنة ١٩٥٩ في هيروشيفا باليابان في بحث نشرته مجلة « لا هيروشيفا بعد اليوم » في عدد سيار سنة ١٩٥٩ (٣) وهي المجلة التي أشرف على تحريرها صديقنا العالم القانوني المعروف « كوري ياستي » Morris Yasti الذي حضر عن اليابان المؤتمر الآسيوي الإفريقي في القاهرة ، كما حضر كل المؤتمرات الدولية للسلام ، وفابنانه في كولومبو في سيلان سنة ١٩٥٧ وفي استوكهولم سنة ١٩٥٨ وشرقي في مصر بيزاري أكثر من مرة خلال المؤتمر الآسيوي الإفريقي .

يقول الأستاذ الدكتور بولنج الأمريكي « إنني أعيش في عالم جميل ، إنني أحب الإنسان والحيوان والنبات ، إنني أحب التجموع والجيلات والحيطات ، إنني أحب المعادن والفيولرات وأخشى بعد عام واحد أو عامين أو أكثر أن نموت جميعًا ونهلك في حرب ذرية تستخدم فيها الآلاف المتقابل النووية الموجودة بالفعل في وقتنا الحاضر . وإنني أرجو ألا يحدث هذا الذي أخشاه ، ومعها نقاتلنا فيجب أن نعلم جميعًا أن هذه حقيقة

(١) كتاب « الأشعة الكونية » للعلم الفرنسي ليراس ونجيه L'epince Ringer حضر الأكاديمية من الكتب المثيرة وقد زار مصر قبل وفاة صديقي العالم على معطفي مشرفة وحاضرنا في كلية العلوم وقد كان ذاهبًا إلى بجاية بالهند لمضور مؤتمر للدرسين بدمرة العالم الهندي المعروف « بهابها » (٢) رسائل الثانية في السوربون من الأشعة الكونية ، وقد أقيمت عنها عدة محاضرات في مصر ، ومن بينها محاضرة في جمعية المهندسين شرقي بحضورها الزميل الراحل العزيز على معطفي مشرفة « ياشا » والأستاذ الفاضل معطفي تقيف (٣) مجلة « لا هيروشيفا بعد اليوم » تصدر في طوكيو العدد السادس من المجلد السادس .



وإن هذا يجوز حدوثه في أي وقت ، وترون أننا على مفترق طريقين : طريق استخدام موارد الأرض لصالح الإنسان بالطريق المتبعة الحربية وهو طريق الدمار ، ولقد جاء الوقت ومنذ سنة ١٩٤٥ ليقتار' الإنسان لنفسه طريقا بين الطريقين .

وفي ١٥ مايو سنة ١٩٥٧ كتب بولنج نداه المعروف للحكومة الأمريكية ، ذلك النداء الذي وصفه ألفان من العلماء هناك ، والذي بلغت توقيعات العلماء عليه من خمسين دولة ١١,٢٢ في ١٥ يناير سنة ١٩٥٨ ، وفي ذلك اليوم سلمه « بولنج » إلى الزعيم « همرشلد » السكرتير العام للأمم المتحدة . وقد أكد بولنج في هذا النداء الأضرار التي تصيب الإنسان من جراء التجارب النووية .

والتوقع أنه منذ أول عام ١٩٥٩ أصبح لدينا الكثير من الإحصاءات القيمة الدالة على ميلغ هذه الأضرار ، فأول قبلة من التوقع الكبير فجرها الأمريكيون في بكين في أول مارس سنة ١٩٥٤ ، وكانت قوتها ١٧ مليون طن من المواد المتفجرة ، وعند ذلك الحين فجر الروس والإنجليز قنابل هيدروجينية ماثلة حتى بلغ مجموع ما فجره حتى مايو سنة ١٩٥٩ من قنابل الهضارية أو قنابل التحاية Plission and Fusion ما قوته ١٨٠ مليون طن من المواد المتفجرة ..

والذا اعتبرنا أن قبلة هيروشيما تعادل ٢٠ ألف طن من المواد المتفجرة فإن هذا القدر الذي لم نجفسه مساوياً ٩٠٠٠ مرة قدر قبلة هيروشيما .

معاً تقدم أترك للقارئ أن يتصور ميلغ ما وصل الأرض والجو وبالتالي الإنسان الكائن الحي من جسيمات واشعاعات هذه التجارب ووصول السترونتيوم ٩٠ أو الكربون ١٤ أو السيزيوم ١٣٧ لأي فرد منا لا يتبع إلا قانون الصابغة . وللقارئ نداه ثلاثين من العلماء اجتماعوا في هيروشيما ،

وهذا النداء من الأهمية بمكان ، ذلك لقضية البقائات العلمية التي اشتمل عليها ومكانة العلماء الذي وفوه في ٧ أغسطس سنة ١٩٥٩ ، أذكر من بينهم لينوس بولنج « جازده بويل في الكيمياء » وبوكاوا العالم الياباني المعروف « جازده نويس في الطبعية » وشواي ساكالا وتيوكوا كوغايل وجان بير فيجيه وغيرهم الكثير من جهادة العلم والطالب المعرفة ولغما على ترجمة لنس البيان :

« نحن ثلاثون من العلماء التخصصين في الآثار القترية على التجارب الذرية اجتماعنا في هيروشيما ، وبعد مناقشات طويلة نؤكد بصفة إجماعية أنه في هذه اللحظة التي بلغت فيها الأسلحة الذرية درجة قصوى من التطورة أصبح من الواجب على الجنس البشري أن يتخلص من كل أنواع الحروب حتى التحلية منها ..

وأننا نرى أن من الأهمية أن نلفت النظر إلى الحقائق الآتية خاصة بآثار الإشعاع :

١ - لقد ثبت بالبرهان من تجارب عديدة أن التسممات الإشعاعية في الجو وفي الأرض وكذلك في الحيوان والنبات في ازدياد سريع ، وذلك نتيجة لتساقط الرماد الذي من جراء التجارب التي تجري على الأسلحة النووية ، وإذا نظرنا إلى البحوث التي تمت في اليابان نجد أن السترونتيوم ٩٠ المتبع والموجود حالياً على سطح الأرض قد زاد بنسبة تتراوح بين ٢ ، ٦ مئليكري على الكيلومتر المربع في كل عام وذلك من

سنة ١٩٥٥ وسنة ١٩٥٨ وأنه بلغ ١٥ مئليكري في نهاية سنة ١٩٥٨ ، وقد بلغت عوى السترونتيوم في بعض الأحيان وفي هذا العام من سنة ١٩٥٩ في الأرق ٤٠٠ وحدة سترونتيوم ، ومن نافلة القول أن الفرد الجسم قد يلقى جسم الإنسان من أية كمية من الإشعاع مهما صغرت ، وأنه ليس ثمة حسد أدنى يمتيز الإنسان منه بمنجى من أضرار الإشعاع الذي مهما ظلت درجة هذا الإشعاع .

٢ - ولقد ازداد الكربون ١٤ المتبع في الجو بمقدار ١٠ في المائة في السنوات الخمس الأخيرة ، وذلك نتيجة للتجارب الهيدروجينية ، هذا الكربون المتبع يلقى إلى جسم الإنسان مع الكربون العادي ويستمر في إشعاعاته مدة طويلة ، وحيث أن نصف العمر لكربون المتبع هو ٥٦٠٠ سنة فإن الأضرار الوراثية الجينية والجسمانية Gene & Somatic تستمر أجيالاً عديدة .

وطلاوة على الكربون المتبع فإننا نذكر أنه يوجد أيضاً كتنية للتجارب الذرية السيزيوم ١٣٧ واليودين ١٣١ والليونيوم ٢٣٩ ، وبهذه العناصر الشعة أضرار جسيمة .

٣ - وما زالت الوفيات تحدث كل يوم في كل من هيروشيما وناجازاكي رقم مرود ١٢ عاماً على القنبلة ، وقد وجد كنتيجة للاضاح العلمي المبني على الدراسة في هيروشيما ، أن أمراض بعض الصحابا يبرزى لنشأت شمسامي نيوتروني مكتسب Neutron Induced Radioactivity من سقوط رماد ذري ومن بداية النيوترونات التي سببتها القنابل السابقة المعروفة ، وهذه الحقيقة الآتية تبين بصفة قاطعة طبعية الكوارث التي نعلم الإنسانية من جراء حرب نووية .

٤ - وإذا قدرنا أن أول قبلة ذرية سقطت على هيروشيما هي قبلة نووية صغيرة قوتها تعادل لتجبر قدره ٢٠ ألف طن من المواد شديدة الانفجار وأنها قتلت ٢٠٠ ألف في بلد سكانه ٤٠٠ ألف فإن ما فجره الأمريكي والروس والإنجليز بلغت قسوته ما يعادل ١٨٠ مليون طن من المواد شديدة الانفجار ، وهذه المواد تعادل ٩٠٠٠ مرة قدر قبلة هيروشيما ، ومع ذلك فإن هذا القدر الكبير لا يمثل إلا ١٠ في المائة من المخزون من القنابل الذرية .

والذا أضفنا إلى ما تقدم أن القنابل النووية أصبحت أقوى بكثير من ذي قبل ، وأن المخزون منها يزداد يوماً بعد يوم ، ومع تقدم في التقاليف الصاروخية متوسطة وبمعددة المدى العاملة بعوس ذرية فإنه يمكن لتجبر الآلاف من هذه القنابل على المساحات الكثيفة بالسكان في الساعات الأولى من الحرب الذرية ، وطبعياً أن مثل هذه الحرب المدمرة تقضى على الجنس البشري اللهم إلا إذا باعدنا هذه الحرب بجميع الوسائل . هذه خلاصة من تأثير التجارب الذرية وخطر إشعاعاتها الفتاك وما يتبقى منها في الجو وعلى الأرض آلاف السنين أردنا نحن أم لم نرد ، ولعل القارئ مقتنع مما بمقتضاه السابق الذي لم أوافق فيه من الناحية العلمية على معاهدة موسكو المتخذة في يوليو الكافي والتي تمت الموافقة عليها بين روسيا وأمريكا وإنجلترا ظلالاً لم تحرم هذه التجارب تحت الأرض الشيء الذي يسمح دائماً بتحصين هذه القنابل النووية وألفنا أن يكون التحريم في القرب شاملاً ، وأملتنا كبير في مستقبل الإنسان .

# بعد الحرب العالمية الثانية

تأليف:

جيمس جندن

عرض وتعليق: رمسيس عوض



New Accents and Attitudes  
Postwar British Fiction  
by : JAMES GINDIN  
Cambridge University Press 1962

الكتاب الأول في السلسلة « جندن » الاسم الذي يزيد بظيعة الحال من قيمة كتاب « جندن » .

والندرس للرواية الإنجليزية بعد الحرب العالمية الثانية يجد نفسه نهيا مفسما بين الحيرة والقلق . فهو لا يعلم أين يبدأ ولا أين ينتهي . فمن الممكن أن أسوق على سبيل المثال لا الحصر حشداً من أسماء الروائيين الإنجليز في هذه الفترة ، بعضهم يقع في الظلام ، وبعضهم الآخر يعيش في منطقة الظل أو شبه الظل ، وفلة منها استطاعت أن تخرج إلى منطقة النور ، نور الشهرة وذويع الصيت ، لا نور القيمة الفنية بظيعة الحال . فمن الحال في هذه الآونة العاصرة إصدار أحكام نقدية يقينية أو شبه يقينية على أعمال هؤلاء الكتاب .

وبظيعة الحال يستحيل على أي إنسان أن يتوفر على دراسة هذا العهد الفغير من كتاب الرواية في هذه الآونة الراعنة . ولعل مما يلح شيئا من الصوء على هذا المؤلف أن يذكر أن « جيمس جندن » يقول أنه يقدر كل التدبير الصمويات التي تكثف عملية الاختيار والفائسة بين هذه الأسماء جميعا ، وهو لا بعيد دراسة « نيل شوت » ، و « ميوريل سيمسار » ، و « وليام كوبر » لأنه لا يعتقد أن أصحاب كل هذه الأسماء جديريين بالدراسة ، فليس لهم من الأهمية الأدبية والفنية ما يستاهل التفات الناقد إليها . ولكنه يضيف أن المسألة أولا وأخيرا مسألة وجهة نظر ، ويعترف بأن الكثير من المشتغلين بالأدب يلعبون غير هذا الذهب . وفي يقيني أن ميزان نقد الرواية الإنجليزية العاصرة سيتقلب رأسا على عقب في غضون فترة قصيرة قد لا تروى على عشرة أعوام . ومعا لا شك في

مؤلف هذا الكتاب هو « جيمس جندن » الأستاذ المساعد بجامعة ميشيغان بالولايات المتحدة . ورغم عدم ذيوخ صيت جيمس جندن « فإنه يكاد يكون الثقة الأكيدة والرجح الوثيق بما ينطق به دراسة النقص الإنجليزية بعد الحرب العالمية الثانية . ومما يزيد من أهمية « جندن » في هذا الصدد أن القادة الأكاديمية التي نعرف بالتأند والتحليل للنقص الإنجليزية بعد الحرب العالمية الثانية لا نعد أن تكون اشتاتا متنازلة في أرجاء معالم السليج ، في شكل مقالات منشورة في مجلات الأكاديمية لخدمة التخصص ، قليلة الذيوخ ، مطبوعة الانتشار تطلّع إصدارها الجامعات ودور العلم الأجنبية . كل هذا يجعلنا ننظر إلى كتاب « جيمس جندن » نظرة مؤلها الاهتمام والتقدير . ولم صدر المطابع حتى الآن - فيما أعلم - سوى كتابين يدرسان الرواية الإنجليزية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية : هدمها للبروفيسور « فردريك كارل » الاستاذ بجامعة مدينة نيويورك بعنوان « الرشيد إلى الرواية الإنجليزية العاصرة » ، تاليفها هذا الكتاب الذي نحن بصدده . ولننقد أن قيمة

(١) أمادت « كاليفورنيا يونيفرستى برس » نشر هذا الكتاب ، طبعين أحداهما رخيصة لمنها دولار و ٩٥ سنتا ، والآخرى حتما أربعة دولارا و ٩٥ سنتا . ونشرت مجلة « النيويورك تيمز » دك ريفير « في عددها الصادر في ٢٦ يناير ١٩٦٤ . مرشا لهذا الكتاب بقلم الشاعر والناقد الإنجليزي المعروف « ستيفن سيندر » ، أهم ما جاء فيه أن الروائيين الإنجليز المعاصرين يناب عليهم الاهتمام بما يريدون قوله لا بالطريقة التي يقولونه بها .

والفكاد والاجتهاد . هذه الطبقة لا تريد المساواة ، بل تريد لنفسها مكانا تحت الشمس ، هي ، باختصار ، تريد تصمصيف الطبقة البورجوازية القديمة حتى تصل معها ، ونرت ما كان لها من امتيازات . ولكن الغرب في الأمر أن هذه الطبقة الجديدة الصاعدة النابعة من الجذور البروليتارية والبورجوازية الصغيرة قد نالت مكانتها وحظيت بتصميمها من الثقافة والتعليم بفضل مبدأ تكافؤ القدرسي الذي توفسره « دولة الرفاهية » وبارغم من هذا نجد أن هذه الطبقة الصاعدة تناصب « دولة الرفاهة » أشد العداء . ولعل الصواب الصاعدة تناصب « دولة الرفاهة » أشد العداء . ولعل الصواب لا يجانبنا إذا وصفنا هذه الطبقة الجديدة بأنها أرستقراطية نامية تنبع من أصول بروليتارية أو شبه بروليتارية . وليس شك أن ما يحدث اليوم في اسكورد وكامبردج يلقى صدى غامرا على طبيعة الثورة الاجتماعية الصامتة التي تحتاج المجتمع الإنجليزي بأسره . فهاتان الجامعتان كانتا إلى وقت قريب معاقل أصحاب الجاه والثراء الذين يتكونون من أقبية البورجوازية وفلول أرستقراطية . ولكن هاتين الجامعتين اليوم قد فتحتا أبوابهما على مصاريهما تستقبل الطلاب الألباء المجتهدين من أبناء الطبقة العاملة وصنفاء البورجوازية الذين استطاعوا أن يلتحقوا بالجامعة لا اعتمادا منهم على جاه أو ثراء ، ولكن بفضل جهودهم التي مكنتهم من الحصول على المنح الدراسية . وهؤلاء الطلاب الغراء الذين التفت بهم اسكورد وكامبردج وسائر الجامعات البريطانية هم الذين يشعلون نار الثورة الاجتماعية الصامتة . والغريب في الأمر كما أسلفنا أنهم أشد ما يكونون سخطا على « دولة الرفاهة » التي ألغيت عليهم فلاها الوارفة شيئا غير قليل . وهم يطالبون الدولة التي علمتهم أن تسحب لهم الكمال حتى يمارسوا في ظلها ما يرون أنهم يستحقونه من امتيازات .

ومما يؤكد خطورة التحول الاجتماعي الذي تتعرى له بريطانيا اليوم ما كتبه « جيمس جنتن » في كتابه « القصة الإنجليزية بعد الحرب العالمية الثانية » في هذا الشأن . يقول « جنتن » في الفصل الذي جعل عنوانه « التعليم والتركيب الاجتماعي المعاصر » .. أن معالجة الموارث الطبقية ليست جديدة على الرواية الإنجليزية ، فقد عرفها الأدب الإنجليزي منذ أن كتب « هنري فيلدينج » روايته « توم جوا » ، كما عرفها روائيو القرن التاسع عشر الذين جاءوا بعده أمثال « ديكنز » ، و « جورج أليوت » ، و « تولوب » . ففي أدب هؤلاء الروائيين تصوير للفوارق الطبقية ، كما نجد أن بعض أبطالهم يبذل الجهد للفكاد من أساس الفئرة معارلا الانتقال إلى طبقة اجتماعية أعلى من الطبقة التي ينتمي إليها . وكثيرا ما نجسد في روايات هؤلاء الكتاب أبطالاً صناديد يثق لهم المجتمع بالرماد ، ساميا إلى اختصاصهم أن هم حاولوا الفكاد منه أو المروق عليه . ويتحلى هؤلاء الإبطال بمشاكل تجعل تعزدهم على مجتمعهم محببا إلى الناس . ويقول « جنتن » في هذا الصدد أن الفروق الطبقية في إنجلترا لم تكن في أي يوم من العراة بحيث تحول بصورة قاطعة دون الانتقال من طبقة اجتماعية إلى طبقة اجتماعية أخرى . ومعنى هذا أن التحول الاجتماعي الخطير الذي نشهد آثاره في بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية له جذور راسخة في التربة الاجتماعية البريطانية .

عندئذ أنه بعد التفحص أجل قسمر نستطيع شهب للمع في سباد الرواية الإنجليزية الآن ، وسنطلع بعض الاسماء المذكورة حاليا في طي النسيان . وليس لذل على أن المسألة هي أولا وأخيرا مسألة وجهة نظر في أن « جنتن » في كتابه « القصة الإنجليزية بعد الحرب العالمية الثانية » يفل أو يكاد يفسل أسماء وشك كافة الدوائر الأدبية على الإجماع على علو كمها في مجلات التأليف الروائي أمثال « صامويل بيكيت » و « سي.ب. ستو » و « لورنس داريل » . فيجندن يعرض لهذه الاسماء المعروفة في الفصل الأخير من كتابه ، وهو فصل بعنوان « بدع سيارة » بما يتولى عليه هذا العنوان من اللامعة والتفصيص والتعريض . أو ليس غريبا أن يعنى « جيمس جنتن » في كتابه ب « دافيد ستوري » أكثر من عناية ب « سي.ب. ستو » ، ويستم ب « نيجل دينيس » أكثر من اهتمامه بصامويل بيكيت ، ويتلفت إلى « أندرو سينكلير » أكثر من التفتاه إلى « لورنس داريل » لا . ولكن المسألة ، على أية حال ، لا تبدو أن تكون - كما قلنا - مسألة وجهة نظر . ول رأين أن الزمن وحده كليل بغيلة كل هذا الحشد الهائل من الاسماء فيبقى منها ما كان لينا . فيجن يذهب لزيد جفاة ، ومما يزيد القوف التقدي تعليما أن معظم كتاب هذه الفترة يرون أن دور التكوين أو مرحلة التطور ، فادهم لم يصل بعد إلى النضج والبلورة . ومن التواضع من أسلوب معالجة « جيمس جنتن » للقصة الإنجليزية المعاصرة أنه لا يميل إلى استخدام التلميحات النقدية للجمع بين الروائيين الإنجليز المعاصرين بحيث ينشرون تحت تسميات أدبية قاهرها مريح وباطنا زائف . فلي رأيه أن شكة الخلاف بين هؤلاء الروائيين أوسع من أن تسمح لنسا بالتقريب أو الجمع بينهم في « اتجاهات » أممية مصطنعة .

إذا شئنا نفهم القصة الإنجليزية بعد الحرب العالمية الثانية على حقيقتها فلابد لنا أن نلق على الثورة الصامتة التي تعمرى لها النظام الاجتماعي في إنجلترا منذ أن وقعت الحرب العالمية الثانية أوزارها . ولا سبيل لنا إلى فهم القصة الإنجليزية المعاصرة إلا في ضوء الظروف الاجتماعية الخطيرة التي تمر بها بريطانيا اليوم . ولا أحسنى مقايلا إذا قلت أن بريطانيا اليوم تلف على أعتاب تركيب اجتماعي جديد يقار تمام المقاربة ماسية من أشكال اجتماعية مر بها المجتمع الإنجليزي عبر التاريخ . فوجه المجتمع الإنجليزي وأن لم يكن قد تغير كله ، فهو - ولا ريب - في سبيله إلى التغير الشاسع أن أجلا أو عاجلا . وحقيقة الحال أن البورجوازية البريطانية التي قبلي لها أن تسود منذ أن دالت دولة الإقطاع تنالج اليوم سكرات الموت . وهذه الطبقة التي ظلت عبر القرون تستأثر بالثقافة والثراء مهددة بالاندثار . وهي الآن تلغس الطريق لتحل محلها طبقة صاعدة جديدة هي مزيج من البروليتاريا والبورجوازية الصغيرة . ولا مندوحة لي من أن أكرر أن حرية أهلية صامتة يستمر أوارها في أعماق المجتمع البريطاني اليوم . وهي حرب عروس لا كين فيها ولا وراة ، ولا يمتنها من الانفجار سوى ما نعرفه من ميل الإنجليز إلى الحلول الوسط فيما بين لهم من مشاكل . وتشر هذه الحرب الصامتة بانحصار الطبقة العاملة المحلية ، ولعبة البورجوازية الصغيرة الأكيدة على أصحاب الامتيازات المتواردة . ولا يعنى هذا أن الطبقة الجديدة تشر بالتجويل المساواة ، فهي لا تفتت شيئا قدر مقتها للمساواة التي تجفف صاحب الوجهة

يعلم الدارس للرواية الإنجليزية المصاصرة ان آثارها رواية « اجتماعية » أساسا . فما المقصود بهذا ؟ سأخلى هنا القلم لـ « جيمس جنتن » وما يقول في هذا الصدد ، لأن حديثه فيمن باقيا غير قليل من الغرض على هذه الحقيقة . فهو يوضح لنا الفرق بين مفهوم الرواية الإنجليزية المعاصرة لفكرة « المجتمع » و « الفوارق الطبقة » ، ويقول أن التلقف في القرن التاسع عشر كان ينظر الى بطوة الفرد الذي يرفع رأسه شاهقا كالمطود الاسم في وجه المجتمع الذي يعيش فيه على أنها قيمة إنسانية عليا ، كما أنه كان ينظر الى هذا المجتمع ، وإلى الطبقة التي ينتمي إليها هذا البطل باعتبارها عائقا يعترض سبيله ، وحاجزا لا بد له من تخطيه وتجاوزه ، رغبة منه في تحقيق ذاته . ولكن التلقف يختلف من سابقه في القرن التاسع عشر في أشياء كثيرة منها أن فكرة البطولة قد تلاشت من ذهنه تماما . ولا شك عندي في صحة هذا الرأي فالتفاد يصحون على أن الرواية الإنجليزية المعاصرة تصور « بطلا » من نوع جديد « « بطلا » ليس فيه من البطولة غير اسمها . فالبطل الروائي المعاصر لا يتفلسف بذلك الفضائل الفريدة التي كان أبطال الرواية في القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين يتحلون بها ... تلك الفضائل التي نعملنا على الإصجاب بهم ، ولتنتهي بساتهم ، فيطسل الرواية الإنجليزية السان عادي بكل ما في هذه الكلمة من معنى فيه من العظمة والقدرة أحيانا ما ليس في سائر الماديين من البشر . وهذا ما يدعو النقاد الى تلقيب بطل الرواية الإنجليزية المعاصرة « بالبطل غير البطولي » وفيه أحيانا من الضعف والاشتباه والافترة أكثر مما فيه من القوة والبطارة والإشراق .

وبرى « جيمس جنتن » أن نظرة الرواية الإنجليزية المعاصرة للفروق الطبقة تغيرت نظرا لنظرة الرواية الإنجليزية في القرن التاسع عشر لها من ناحية أخرى . فالتلقف المعاصر لا يتألف موضوع الفوارق الطبقة والاجتماعية كما حالها متفوق القرن التاسع عشر . فهذه الفوارق لم تعد الحاجز المنيع الذي يعترض سبيل البطل الفرد ، ويستلحق كنهه على الأقدام ، بل أصبح « المجتمع » في نظر المثقف المعاصر شيئا يمكن معالجته وتحليله وتربصه ومناقشته بل وإخضاعه لإرادة الإنسان . ويقول « جنتن » في هذا الشئ أن العصر الذي نعيش ينشئ منته كل بقى سياسى أو ميتافيزيقى يعاقب بسمة الانتشار . وباتخاذ هذا اليمين من حياة الإنسان المعاصر نجد يد معالجة المشاكل التي تتجاوز قدرته على الإحاطة بها وإدراكها أدراكا يسمح بإخضاعها لإرادته ، الأمر الذي حدا به الى تسييق دائرة اهتماماته حتى تقاد تكون فاصرة في يومنا هذا على الجانب العملى من الحياة ، فالتلقف الإنجليزي المعاصر يرفض التفكير في التمسك بالتي ترقى عن مستوى الفهم والأدراك ، أو تتجاوز قدرته على المعالجة كمشكلة وجود الله ، أو لا تدخل في نطاق قدرته على التفكير كمشاكل الحرب النووية وبهذا فسر التلقف الإنجليزي لتفكيره أو كاد على المشكلة الاجتماعية المحدودة التي يستطيع السيطرة عليها أكثر من سواها .

وبصيف « جيمس جنتن » قائلا أن جانباً عظيماً من الأدب الإنجليزي المعاصر وقف على تصوير التفكير الذي طرأ على نظرة التلقف الى طبيعة « المجتمع » ، والفوارق الاجتماعية . ففى روايات « كنجسلى أميس » و « جون وين » و « ج. فيليب لاركين » ، وغيرهم من الروائيين المعاصرين نجد أن البطل فيها

يصور كإنسان معلق بين طبقتين : الطبقة العاملة أو البورجوازية الصغيرة التي يرجع إليها بحكم تنشأته ، والطبقة الاجتماعية الأعلى التي ينشئ إليها بحكم قدراته وكفاته وذاته وتعليمه . وبغبر « جنتن » على ذلك أمثلة « كثيراً ما يسوقها التقصير تأييدا لفكرة التفكير الاجتماعى الذى طرأ على شكل التجميع الاجتماعي في أعقاب الحرب العالمية الثانية . ومن هذه الأمثلة مسرحية « جون أوزبورن » المعروفة : « التمسك الى الوراء في غضب » ، وفيها نظامنا شخصية « جيمى بورت » خريج الجامعة الذى يكسب قوته من « كشك » يمتلكه يبيع فيه الحلوى ، وعقده « جيمى بورت » الاجتماعية أنه من أصل برولينارى ، ولكنه مزوج من فتاة أبقية تنتمى الى طبقة اجتماعية أعلى من طبقة . وأحب أن اذكر هنا أننا نلاحظ أن الكثير من أبطال الرواية الإنجليزية المعاصرة يطمعون في زيجات من شأنها أن تصنع من أقدارهم الاجتماعية ، وهذا ما حصدنا ببعض النقاد الى وصف عقدة الرواية الإنجليزية المعاصرة وعقدة أبطالها أيضا بأنها « الزواج من مستويات اجتماعية أعلى » .

ورغم ما في هذا القول من صياغة واضحة ، فليس من شك في أن جانباً كبيراً من الروايات الإنجليزية المعاصرة يدور حول هذا الموضوع . ومن الأمثلة الأخرى التي يفرها « جنتن » لأليات مدى التفكير الاجتماعى الضخيم الذى طرأ على تركيب المجتمع الإنجليزي بعد الحرب العالمية الثانية رواية « كنجسلى أميس » المعروفة : « جيم الطوفان » . وتحكى هذه الرواية قصة يطل اسمه « جيم ديكسون » استطاع بفضل اجتهاده - رغم أصله الضعيف - أن يصبح أستاذا في إحدى الجامعات الإنجليزية

الحديثة . و « جيم ديكسون » بطبعته رجل أتاني كسول يحب معارضة الضمر ، ولكنه يسم بصقة حبيدة تسيينا لديم خصاله الى القاعة المعقبة . ويرى « جنتن » أن هذه الاجتماعية كانت فيما مضى تتجسج بقدر من الثبات والاستقرار يسمح للفردانى بالتتركيز على صفات أبطاله وطاقتهم الجياشة التي ينفردون بها دون خلق الله جميعا ، ويصور المجتمع كشيء هامش يتعسر سبيل هؤلاء الأبطال بموانق وعقبات عليهم مجابهتها وتذليلها . وهذا ما كانت روايات مثل روايات « فرجينيا وولف » تهتم بتصويره . ولكن أوضاع منتصف القرن العشرين الاجتماعية - فيما يقول « جنتن » - أصبحت متغيرة بدرجة لا تسمح للرواى بخلق مثل هذا الضرب من الأبطال ، كما أن البطل المعاصر لم يعد كما دأبنا - يتمتع بفضائل ينفرد بها دون جميع الناس . ويتقرر « جنتن » الى أبطال الرواى المعاصر على أنه تتساج المجتمع واحدى مشكلاته في نفس الوقت . وهو يذهب الى أن « البطل غير البطولي » ليس قاطرة ينفرد بها أدب المثرة أعوام النافسية دون سواه . فقد سبق أن ظهر مثل هذا البطيبل فى روايات « أرنولد بينيت » وغيره من الروائيين في أوائل القرن العشرين . فادب « أرنولد بينيت » مثلا يصف عالما اجتماعيا يخطو من البطولة كما أنه يخطو من أى ميدان فى الفصيلة . ولكن التفكير الجوهري الذى طرأ على الرواية الإنجليزية - كما يقول « جنتن » - هو أن هذا النوع من الأبطال أصبح التمسك بالادب السائد فى الرواية الإنجليزية منذ أن وصفت الحرب العالمية الثانية أوزيها . وأكثر من هذا أن الإنسان المعاصر الذى يعاول أن يظهر بمظهر الفصيلة ، وبمظهر البطيبل الرومانسية اتى تقف في وجه البيئة المحيطة بها قد أصبح في وقتنا هذا - التى انتفت منه سائر القيم الاجتماعية

المستقرة الثابتة - نموذجاً للزيف والإدعاء ، كما أنه أصبح رمزاً للغة والمحاورة حيث على السخرية أكثر مما تعمل على الإعجاب . وبمعنى آخر ، نستطيع أن نقول أن فكرة البطولة الروائية التقليدية قد لفظت نفسها الأخيرة على يدى الروائي الإنجليزي المعاصر .

فلنا أن « جنتن » يرى أن تغير نظرة المثقف المعاصر نحو مشاكل المجتمع والفروق الطبقة تنعكس في أدب « اميس » ، و « وين » ، و « لاركين » صورة التمازج الاجتماعي الذي يتعرض له البطل المعاصر بين الطبقة الدنيا التي يرجع إليها أصله وبين الرتبة الاجتماعية الأعلى التي يصل إليها بفضل ذكائه واجتهاده وتعليمه ، وينبغي علينا أن نكفي إلى هذا ما يقوله « جنتن » من أن التعبير الذي طرأ على نظرة المثقفين المعاصرين إلى « المجتمع » و « الطبقات » يتخذ أحيانا في أدب « اميس » و « وين » ، و « دويس لسنج » وغيرهم من الروائيين شكلا آخر هو الصراع العنصر بين الأجيال القديمة والأجيال الجديدة . ومن المألوف أن نرى الآباء يمثلون المواقف المترتبة وغروب الولاء المتصلة بالجمود ، في حين أن أبنائهم يمثلون البرونة في المواقف الاجتماعية ، ويستشهد « جنتن » على ذلك بالكثير من المسرحيات والروايات المعاصرة . فابسطل « اميس » ، و « وين » ، و « أوزبورن » ، و « لاركين » مثلا يتناولون تعليمهم بغسل ألحج الدراسية التي يراهم يحسون عليها ، وهم يصيرون بذلك قسما من التعليم يلقى نصيب آباءهم ، فينتقلون - كما سبق أن ذكرنا - إلى حرية اجتماعية أعلى كانت ولا شك مستقل مقلقة في وجوههم لو لم يصيبوا هذا العنصر من التعليم . فالتعليم إذن هو الآداة التي تعظم الآن على سفرها تركيب المجتمع الطبقي في إنجلترا ، وهو في الوقت نفسه يمثل بؤرة الصراع الحدم بين الجيل القديم بولائه التزمته وليمه المتشددة وبين الجيل الجديد بتشكيكه وتعليمه . واهتمام الروائيين الإنجليزي المعاصرين بتصوير هذا الصراع يجعلهم يقولون الكثير من رواياتهم على تصور حيصة البطل الروائي وهو يطلب العلم في الجامعة أو في غضون السنوات الأولى التي تنلو تخرجه منها فرواية « جيل » التي كتبها « فليب لاركين » تقع حوادثها كلها في الكسford ، كما أن رواية « جون واين » المسماة « الإسراع بالهبوط إلى اسفل » توضع الأرض التي يتبعها التعليم لمن يناقون نصيبا منه . وإلى جانب هذا ، فإن رواية « توماس هيند » الأولى : « المستر نيكولاس » تدور حول حياة طالب في الكسford وهو يقضى إجازته الجامعية بين ذويه .

ولفت « جيمس جنتن » نظرنا إلى ظاهرة بالغة الأهمية في الرواية الإنجليزية المعاصرة . ويتلخص هذه الظاهرة في تباين كثير من الروائيين الإنجليزي المعاصرين بتصوير حياة الطبقة العاملة ، ويخلص ملاحظاتها ، ودراسة ردود الفعل التي تعثر بها بالنسبة كما يعيش بها وينهنا « جيمس جنتن » إلى أنه من الطفل أن نعتقد أن هذه العناية المعاصرة بتصوير أفكار ومواقف وردود فعل البروليتاريا الإنجليزية تعمل في طياتها أي طلف من جانب هؤلاء الروائيين المعاصرين على قضايا هذه الطبقة العاملة أو أنها تتناول على نعمة وتأييد لها في صراعها مع غيرها من طبقات المجتمع ، كما هو الحال عند « جورج أربوديل » مثلا الذي يسترسل في وصف حياة هذه الطبقة عكسا منه عليها . أماعلم

الروائيين المعاصرين فيرون في حياة الطبقة العاملة ما يستأهل الدراسة لا أكثر ليقلوا على طبيعة استجاباتها للظروف العالم المعاصر الغير الذي تبيت فيه الفوضى ، وتختلج منه كل أسباب النظام . ولعل الرواية الإنجليزية «دوريس لسنج» هي الوحيدة بين كتاب الرواية الإنجليزية المعاصرة التي تظهر في اتناجها الأدبي عكسا واضعا صريحا على القضايا السيدية للبروليتاريا . و « دوريس لسنج » تختلف عن سائر أربابها من الروائيين المعاصرين في أنها لا تناجح مثلهم مشاكل الطبقة العاملة باعتبارها ميدانا خصبا للدراسة ، وعكسا فنيا للفنص والتخصيص فحسب وإذا شئنا لتعديد طبيعة اهتمام الروائيين المعاصرين بظسرف معيشة الطبقة العاملة ، حتى لنا أن نقول أنه اهتمام « أدبي » أو « فني » أو « اجتماعي » أو « تعليمي » .. إلى آخر هذه الصفات . ولكنه أبعد ما يكون عن كسونه دلالة على العطف السياسي . ونحن نجد أن عددا كبيرا من كتاب الأدب الإنجليزي المعاصر - على اختلاف جذورهم اللبكية - يبدون هذا الاهتمام البروليتاري الوافح فيما يتجسسون من أدب . ومن هؤلاء : أوزبورن - وين - شيل دلاتي - ستوري - كيث والهاوس .

وهم على أية حال ، يناقون مواقف الطبقة العاملة بالدراسة والفنص والتخصيص ، لا من فييل العطف السياسي إليهم ، ولكن محاولة من جانبهم للوصول بأبطالهم إلى طريق يتخذ من سائر الطرق بأنه أكثر ظلا وسلامة وجدوى ، فيستعينون بأبناهم على البناء أحياء وسط خضم الحياة المعاصرة المضطربة .

وفي أدب « دايف ستوري » ما يدل على اضطراب الإنسان عندما تنقطع الأسباب بينه وبين طبقة الأصلية التي ينتمي إليها . فالإنسان الذي ينسلج من طبقة الاجتماعية - حتى ولو كانت هذه الطبقة هي أبنى الطبقات الاجتماعية طرا - يفقد هويته ، ويستولى عليه الفصاع . ويقول « جنتن » لنا نجد في الأدب « الآن سيكو » و « جوردون » تأكيدا لكثير من القيم السائدة بين أبناء الطبقة الكادحة ، والتي التزنت بهذه الطبقة عبر

القرون ، ويذكر الكتاب الإنجليزي المعاصرون بصورة متزايدة يوما بعد يوم صلاحية قيم هذه الطبقة العاملة ، فهي تمكن الإنسان من أن يعيش في غير اضطراب وبدون أي ظاهري أو زيف وسط هذا العالم الذي تعيث الفسوس في أرجائه . وحتى لا يحس الإنسان المعاصر بالفصاع يجب عليه أن يستمسك بهذه القيم التي تعينه على الحياة كما أعادت الطبقة العاملة أن تغفل عبر القرون ، ومما المرى هؤلاء الكتاب المعاصرين بالاستمسك بقيم الطبقة العاملة المتواردة في الحياة أنهم يدركون بصورة متزايدة غياع الفرد في المجتمع الحديث ، فقدته على السيطرة على مقدرات حياته غاية في الفسالة ، كما أن قدرته على تطبيق أي شيء لدى بال محدودة إلى أقصى الحدود ، ألصق إلى ذلك أن ما يروم الإنسان المعاصر تحقيقه لا يعدو أن يكون هدفا شخصيا خاصا ، فالنجاح الكتاب المعاصرين إلى قيم الطبقة العاملة التقليدية هو إذن بمثابة إقامة خطوط دفاعية تحميها حتى لا تسحقهم جعائل الفصاع في المجتمع المعاصر ، ويرى هؤلاء الكتاب المعاصرون أن أحداث التاريخ نفسه قد أثبتت بما لا يدع مجالا للشك صلاحية هذه القيم العالية المتوارثة للحياة . فهي ظل تدور القيم الأخلاقية والفضائل التقليدية من المجتمع المعاصر ، وفي ظل سهولة انتقال الإنسان المعاصر من طبقة

اجتماعية الى طبقة اجتماعية اخرى نعلوها في الرئيسية ، يؤمن هؤلاء الكتاب بالمعاصرون بمصافة موقف الطبقة العاملة من الحياة كما يبدو في حرصها واصرارها على المكاسب الشخصية ، وفي حرصها واصرارها كذلك على نيل الافكار المثالية العريضة وعلى الاستمساك بالجانب العملي او الوافى من الحياة ، بما في ذلك الاستمتاع بالاحسوسات ، ولا شك عندى ان نفى هذه الروح « العملية » و « النفعية » هو الذى جعل « سومرست موم » على النظر الى معظم الروائيين المعاصرين على انهم شرذمة من السحاب الطامع الاثني الذي لا خلاف له . وعلى اية حال ، فلما نجد ان معظم الروائيين الانجليز المعاصرين يشاركون الطبقة العاملة ايمانها بان واجب الانسان في هذا العالم المضطرب ينحصر في البقاء على قيد الحياة واثبات السلامة والعافية .

ويجود « جنتن » فيؤكد ان دعوة الكتاب المعاصر الى الاستمساك بنظم الطبقة العاملة التقليدية لا تنطوي على اية ابعاد سياسية على الاطلاق ، فالكتاب المعاصرون لا يتوهمون الى هذه السياسة رغبة منهم في تشييد « طوبيات » بوليتارية ، ولا رغبة منهم في تبني افكار غامضة تتعلق بالتهووس بمستوى معينة الطبقات الكادحة ، او تتلقى بالتحالفة بتحقيق المساواة بين الناس .. كل ما هنالك ان الكتفين الانجليز المعاصرين يجدون في مشاكل الطبقة العاملة تمكسا لا يكادونه من مشاكل ، فالتفكرون المعاصرون وافراد الطبقة العاملة على حد سواء يسمون في معترك الحياة المضطربة للوصول الى وسيلة يستطيعون بها تحقيق ذواتهم وتوكيدها ، كما يستطيعون بها اللوذ من انفسهم حياتهم من الوفوس الفارسية اطيانا من حولهم ومن الانبياء التي تليق بهم . والكتف الانجليز المعاصرين يعتقد ان الانسان المعاصر يجب ان يترك حسماسة شاته وقدره المحدودة على السيطرة على مقدرات حياته ، فلما ناهت عنه هذه الحقيقة فليس من شك في انه في فلة من امر نفسه وإيراد الكتاب المعاصر لهذه الحقيقة يجعله يرد في كتاباته بسفك الانسان الذي يمتلك بالقيم اليورجوازية التقليدية ، ولفقته بالقيادة في التشقق بالثواب الذي ينتظر الذين يمارسون الفضيلة .

ويرى « جيمس جنتن » ان الكتاب الانجليز المعاصر محدود من بعض الوجوه في رؤياه الفنية اذا قورن بتاريخه من الكتاب السابقين . طبيعة تجاربه لا تسمح له بممارسة الرؤى الفنية التي تبث من الاعمال الا بقدر ضئيل ، كما انها لا تسمح له ايضا بمباشرة التركيب الاخلاقي Moral Synthesis العريض الواسع ، والتعبير عن هذا التركيب الاخلاقي بأسلوب فني الا في القليل النادر . ويرجع السبب في هذا الى ان التعبير عن مثل هذا « التركيب الاخلاقي » يقتضى من الكتاب ايمان بآشياء شبيهة بالمثالية ، او التعبير الفكري ، او الانفصالية العريضة ، او الانفصال الجيدة غير المضمومة او ما شابه ذلك في حين ان الكتاب الانجليز المعاصر يسمي جاعدا الى تجنب التورط في ايمان بمثل هذه الافكار « المثالية » او « غير العلمية » فموقفه في ذلك شبيه بموقف الطبقة العاملة التي تتشكك في كل ما يبدو مثاليا ، او هدفا نائيا لا سبييل الى تحقيقه الا على المدى الطويل .

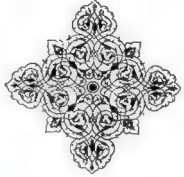
ولعل قصة « كلانسى سيجال » المسماة « لحظة نهاية الاسبوع » تلقى شهرة على ما يرد « جنتن » ابرازه بمقدد نيل الكتاب الانجليز المعاصر لكل ما يشتبه منه انه « مثالي » او « تجريدي »

ففي هذه الرواية يجد عمال المناجم يصوتون في السخريه من زميل لهم يريد ان يهجر عمله بالتجم حتى يصير رساما ، فمضيا في سبيل ذلك بمصدر قوته وبطاعته المادية الموقوفة ، وسخرية العمال من هذا الزميل الذى يبنى الانفراط في سلك الفنانين لا تمنى انهم معجبون بكمهم الشقى في باطن الأرض ، فهم يعتقدون صلهم بالتجم مفتا عشويا . ولكن قسوة الحياة على مر الايام علمت هؤلاء العمال بان واجب الانسان ينحصر في الالتزام بما يعرف سواء كان ما يعرف مهنة يعتزفها او بلدة يطنها أو زوجة يمارسها ، فهذا في نظرم اجدى واتفع من الجري وراء اطياف ومان فارغة واحلام جوفاء كالمز او ما شابهه . ولا شك عند « جنتن » في ان الكتاب الانجليز المعاصر قد اخذ من الطبيعة العاملة هذه النقطة العملية فيما يمن له من امور الحياة ، ولكنه بطبيعة الحال ، لا يفر هذا الغرب من المبالغة في الالتزام بالوفاء « العملي » من الحياة . وكانت نتيجة هذا اتنا كثيرا ما ترى الكتاب الانجليز المعاصر يسخر ممن يجدون في الفن قدسية ، ويعتبرونه مجرايا يتصيدون فيه . « فليس » و « وين » و « انجوس ويلسون » يسفرون في ادبهم كثيرا من الانسان الذى يحيف اى شيء في الحياة بماله من القداسة . سواء كان هذا التره « فنا » يتصيد في معاربه ، او « اخلاقا » يعتقها ، او « ميذا سياسيا » يدن به .

ونستطيع ان نقول في ايجاز ان الادب الانجليز المعاصر لا يتصف بالنقطة العلمية فحسب ، بل تنفخ منصفه ايضا بسائر القدسات ، ولكن من الخطيئ ان مع هذا ان نستنتج من هذا ان « اميس » و « وين » و « ويلسون » يعتزرون الفن او يطمعون قدره ، او انهم يفسون من فيه الكفاية . كل ما في الامر انهم يريدون من الفن ان يعالج ما هو « مسيحي » ويهتس السجيرة المعاصرة على اختلاف الوانها . وهم يثابسون الفن الذى ينشغل باقتفاء اكل الاطياف الجوفاء اشد المصاد . ويعين هؤلاء الكتاب وغيرهم من المعاصرين بين الفنان « الحق » والفنان « الزيف » . وفي نظرم ان الفنان « الحق » يستكشف المواقف المعاصرة ، ويستكشف جوانبه ، ويستجلى وجهه . وهم يرون ان الفنان المعاصر لا يستطيع ان يكون امينا مع واقعه المعاصر الا اذا اتبعه ان يدرس مواقف الطبقة العاملة في الحياة ، لا لان هذه المواقف تنطوي بالضرورة على المصواب ، فموقف الطبقة العاملة من زميلهم الفنان في رواية « كلانسى سيجال » التي اشرنا اليها يتجلى فيه فسيق الاقن والعتت التشديد .

ومهما بلغت « عملية » الفنان الانجليز المعاصر فهو لا يقبل ان يتنكر للفن الى هذا الحد او ان يذهب الى معالقاته كل هذا اللعب « ودراسة الكتاب الانجليز المعاصر لتقرواف الحقيقة العاملة ومواقفها لا تعنى مطلقا تعجيد الحقيقة العاملة ، او الاشادة بها باعتبارها اشرف الطبقات الاجتماعية طرا ، بل لان مواقف هذه الحقيقة أصبحت تغير خلال التاريخ من موقف قطاع عريض من المجتمع يقوى في اسماه قطاع الطبقة العاملة وحده . وسيادة النقطة « العملية » او « الواقعية » في الادب الانجليز المعاصر ، اخفقت منه سمات كثيرة كان يتحيز بها فيما مضى . فالكتاب الانجليز المعاصر لا يعنى بتسجيل خواطره في الوجود واتقون بل اصبح يرى ان الاشارة الى مثل هذه الامور في وقتنا الراهن ميذا يتنمى الى الماضي المنصرم بترهاه .

# تحقيق التراث



**المحكم .. تأليف : ابن سيده**  
**الجزء الثالث تحقيق : الدكتور بنت الشاطئ**

**نقد : عبد الستار أحمد فراج**

كتاب المحكم لابن سيده على بن اسماعيل المتوفى سنة ٤٥٨ هـ هجرية ، من أعظم كتب اللغة الجامعة ، المعتمدة على مشروعات المصادر ، وهو مما عول عليه ابن منظور في تأليف كتابه لسان العرب بجانب التهذيب ، والصحاح وخواشي ابن برى على الصحاح والنهاية لابن الأثير في غريب الحديث .

والفصل في إحياء المحكم يرجع الى عبد الأدب المصري الدكتور طه حسين ، من طريق إشرافه على اللجنة الثقافية بجامعة الدول العربية ، الى جانب ما لا يحد من فله في إحياء الأصول من التراث العربي الجيد ، ليزيد في ثروتنا المطبوعة من اللغة والأدب والتاريخ .

وإهم ما يليه نشر كتاب المحكم أن يصحح ما في لسان العرب من تصحيح وتحريف ، وأن يصحح ما في المحكم نفسه مما كان من عمل النسخاء من طريق لسان العرب ، الذي يعد ما فيه نسخة وإلية من نسخ المحكم ، فقد استولى ابن منظور ما فيه ولم يلقه إلا ما أصيب الى نسخة لم تقع بين يديه . وقد ظهر الجزء الأول بتحقيق الأستاذ مصطفى السقا والدكتور حسين نصار ، وظهر الجزء الثاني بتحقيقه ، وظهر الجزء الثالث بتحقيق الدكتور عائشة عبد الرحمن « بنت الشاطئ » وكان نشر هذا الأخير في أواخر عام ١٩٦٢ .

ومهمة المحقق لكتب اللغة من أصعب الأمور واشقها ، إذ يقتضيه الحرص على سلامة اللغة أن يتحرى كل كلمة لغوية وإن يسطرها ضبطاً صحيحاً كاملاً ، وأن يعنى بالتشاهد غناية تامة ، فهو إنما يقدم للقراء ما يكون مرجعاً لهم يتفقدون به لغتهم خالية من التبديل والتحريف . ولا يكفى أن يثبت المحقق

بعض الفروق في النسخ أو المراجع ، ثم يهمل آخرها أو يهمل من تصحيح التجارب فيفسد ما كتب فيه . ولئن وكل بعض المحققين تصحيح كتبهم الى غيرهم ، وكتب اللغة ينبغي أن يرعاها صاحبها بنفسه فهو أدري بما فيها ، وعليه تقع نعمة ما يصيب اللغة وشواهدنا من تحريها على أنه لا يسلم كتاب بالنسبة للطباعة من وقوع الخطأ ، رغم ألف الصحيح والحق ، ولكن الفرق كبير بين أن يهمل الخطأ كما وأن يحجى بسبب الإهمال والتقصير . والرجوع الى الدواوين والمصادر المختلفة ، ونسبة الشد المجهول ، وذكر أرقام الصلحات في الدواوين والأصول التي فيها الشواهد من أهم الواجبات التي تفرض في تحقيق الكتب وبخاصة اللغوية ، للأطمئنان الى صحة النص وسلامته ولا يكفى أن يلقى المحقق نظرة عابرة على الصلحة ويذكرها بل تقتضيه الأمانة أن يقابل كل النصين ليحرف أيهما الصواب فيثبتته .

وفي مقدمة الجزء الثالث الذي حفظته الدكتور عائشة عبد الرحمن بيان في صفتين ، والذي يعنى من هذا البيان : أولاً - قولها : « وروجت الشواهد والأحكام في الدواوين والأصول » .

وثانياً - قولها : « وعلامات الترقيم ليست من الأصل وإنما وضعتها اجتهاداً بعد طول تثبت ومراجعة للأصول » ومن هذه العلامات ، علامة § أمام الدلالات المختلفة للعادة .

وثالثاً - قولها : « ومن حق شيخى الأستاذ ابن العزولي أن يذكر له هنا فضلته الكبير في معاونتى على تقديم هذا النص للمحقق .. »

ورابعاً - تاريخها الآتى :

مصر الجديدة : الحرم سنة ١٩٦٢ م

بولية « حزيران » سنة ١٩٨٢ هـ

ويلاحظ هذا الرابع دلالة واضحة على عدم العناية بالتصحيح وإلا لا احتل التاريخ قصار الحرم من أشهر الأعوام الميلادية ويونية - حزيران - من أشهر الأعوام الهجرية .

وأما القول الثالث فما كان الفنى استأنا الجليل أصيب الغولي من اشتراكه في تحمل وزر الإخطاء الكثيرة المنتشرة في الكتاب ، والأهمال الشديد في مقابلة النصوص .

وأما ثاني الأقوال ، فكل مصنف يضع علامات الترقيم ، ويجب عليه ذلك ، لكن الذى ليس من وضع الدكتور هسو علامة § أمام الدلالات المختلفة ، فهذه العلامة متفق عليها من بد طبع الجزء الأول من المحكم ، وهى مشتقة في الأول والثاني ، والذي اختارها هو الأستاذ مصطفى السقا وإقراره للجنة التي اختارها الدكتور طه حسين لتطبيق أجزاء المحكم ، وكان ذلك في اجتماع حضرائه جميعاً في الجامعة العربية قبل طبع الكتاب .

وأما القول الأول فهو الذى حسابه كبير .. ولعل الغولي فيه الحق أن هذا الجزء الذى حفظته الدكتور لم يظهر بالعناية في التصحيح . وإلا لما كان في آخره تسع صفحات كاملة كلها تصويب في الجزء من خطأ وتطبيع . على أن ما بقى فيه يزيد على هذا القدر .

ومن الأمثلة التي سأذكرها برهاناً على عدم الرجوع الى الدواوين والأصول سيتبين مدى ما في الكتاب من غفلة وتصغير وتحريف . وأترك أولاً ما يحتل الجمل والدعاء أن له وجهاً مغفلاً .

١ - في الصفحة ٣ «ينفُضْنَ بالمشافِر الهدائق» ضبطت «ينفُضْنَ» بكسر الفاء، والذي في كتب اللغة أن مضارع نَفَضَ «ينفُضُ» يضم الفاء، ولو قوبل النص في اللسان لما كان هذا الخطأ. والواجب أيضا التأكد من الأفعال المضارعة وضبطها.

٢ - في الصفحة ٣ «يوم آديم بقَّةُ الشريم» ضبطت «بقَّة» بكسر التاء، ولو قوبل النص في اللسان لعرف أن ضبطها بفتح التاء ممنوعة من الصرف، وبالرجوع إلى مادة (يقق) يعرف أنه اسم امرأة.

٣ - في الصفحة ١٥ «أرادوا أنها تسعل» ضبطت «تسعل» بفتح العين. مع العلم أن سعل مضارعها يضم العين.

٤ - في الصفحة ١٦ «ومنه جبيلٌ وليس بِمرحى» بكسر الراء وتشديد الياء، ولو قوبل ما في اللسان لعلم أنها «وليس بِمرحى» يسكون الراء وتثنيون العين.

٥ - في الصفحة ١٦ «ينادى الحباقي وحُمايها» ولو قوبل ما في اللسان لعلم أنها «وغُمايها» بفتح الخاء أو ضمها وبنون مفتوحة. والخمان هم الرذال.

٦ - في الصفحة ١٦ : «فلو كنت عبرا كنت غير مذلة» أو كنت كِسْرًا كنت كسر قبيح»

هذا بيت ملق من وزن صدره من الطويل وعجزه من الكامل فلما أن تحلف الفاء من أول صدره ليكون البيت من الكامل، ولما أن يكون أول عجزه «ولو كنت» ليصير البيت من الطويل وهو ما في اللسان والهامش الذي وضعته الدكتورة يكتفي في التنبيه للوزن لو عنيت به. ولا داعي للخرم

٧ - في الصفحة ١٧ «لأنه أقلُّ العظام» ينصب «أقل» وواضح ما في ذلك من تطبيع.

٨ - في الصفحة ٤ «حجلى تدرج بالشرية وقَّع» بكسرة تحت ياء «حجلى» والصواب «حجلى» (يلاحظ أنها لم تضبط في متن اللغة وكان الواجب عليها ضبطها).

٩ - في الصفحة ٨٣ «إذا ما تَغْنَى بالعشيَّاتِ شاربٌ» وصوابها «تَغْنَى» بنون مشددة مفتوحة، وليست بياء مشددة مضمومة. ولو قوبل اللسان ووزن البيت لما كان فيه هذا التحريف. وفي الهامش (١) في الصفحة «ضبط. كلم» وواضح أنه «ضبط. قلم».

١٠ - في الصفحة ٨٤ قال ذو الرمة : كساهن لَوْنُ الجُون بعد تَغْيَس لوهين إحماش الوليدة بالقيتر

ينصب «إحماش» مع أنها فاعل، ولو قوبل ديوانه طبع أوروبا واللسان لما كان هذا الخطأ، وفي اللسان أيضا «الجُون» بفتح الجيم وسكون



الواو . والذي في كتاب الدكتوراة «الجون»  
بضم الجيم .

١١- في الصفحة ٩١ «حسبت يوما غير قرشاملا»  
بتنوين «شاملا» وليس كذلك فهو «شاملا»  
بفتحة واحدة : لأنه قافية لرَجَز .

١٢- في الصفحة ٩٤ وقول الشاعر :

ينضج بالبول والغبار على

فَخِذِيه نَضْج العبدية الجللا  
ضبطت بحر «الغبار» وبتحريك الخاء  
مكسورة في «فخذييه» وهذا التحريك يكسر  
البيت ، وجر «الغبار» يفسد المعنى ، لأنه  
لا ينضج بالغبار ، وإنما الغبار على فخذييه ،  
فالغبار مرفوع ، ولو قوبل اللسان لما كان هذا  
الإفساد وكسر البيت .

١٣- في الصفحة ١٠٢ قال ذو الرمة :

ومن جوف أصداح يصيح بها الصدى  
لمبرية الأخفاف صفر غرورها  
إن الدكتوراة كانت تلجأ دائما في شعر  
ذى الرمة إلى طبعة بيروت ، وهي أسوأ طبعة  
وناقصة جدا ، وغير مضبوطة ، في حين أن  
لدى الرمة ديوانا طبعة أوروبا ، وهو واف ،  
ولا عذر لها في أنها لم تلجأ إليه ، كما لا عذر  
لها في عدم اللجوء إلى كثير من الدواوين  
المطبوعة ، فوقعت في الخطأ الكثير ، وصواب  
بيت ذى الرمة كما في ديوانه طبع أوروبا  
صفحة ٣٠٧ .

ومن خوف أصواء يصيح بها الصدى  
لمتربة الأخفاف صفر غرورها  
١٤- في الصفحة ١١٥ فأما قول كعب بن زهير :  
ومفحصها عنها الحصا بحرانها ...  
لو رجعت للسان والديوان لعرفت أنها  
يجرئها ، وأن «مفحصها» مرفوعة في  
اللسان و منصوبة في الديوان .

١٥- في الصفحة ١٢٨ «وبنو حدس : حى من  
اليمن» . ضبطت «حدس» بسكون الدال .  
والصواب أنها يفتح الدال كما في اللسان ،  
وكما في الشاهد الذى جاء بعدها في اللسان  
والمحكم «مَلَسًا بَلَوَدِ الحَدَّيْنِ مَلَسًا» .  
١٦- في الصفحة ١٣٤ قال أبو ذؤيب :

وكان مثلين : ألا يسرحوا نعا ...  
والصواب : «كان مثلين» وأكد الخطأ  
أنه ذكر أيضا في الهامش «كان مثلين» وهذا  
الضبط . يكسر البيت ، وديوان الهدليبين المذكور  
في الهامش ، فيه البيت صواب ، وكذلك  
في اللسان . ويبدو أن كلمة «مثلين»  
المنصوبة حسبتها اسم «كان» التى من أخوات  
«إن» وهى فى الحقيقة خبر «كان» غير  
المهموزة ، والمعنى : علم سرح نعمهم وتسريحها  
كان مثلين .

١٧- ويبدو أن وزن الشعر لا يلتفت إليه ، ففى  
صفحة ١٣٩ :

سود سحليل كان جلو . دهن ثياب راحب

ولا يعقل أن يكون صدر البيت وعجزه  
هكذا ، وإنما تكون «جلودهن» في عجز  
البيت

١٨- في الصفحة ١٤٤ «قال ابن غنمة» . وفي  
الهامش (٢) «عبدالله بن غنمة الضبي (ل)»  
والصواب «غنمة» بالعين المهملة كما في  
اللسان نفسه، وقد وقع خطأ في مواضع من بعض  
الكتب «غنمة» ولكن مادة اللسان المتفقة  
مع المحكم «غنمة» وإن آرائك تأكيد الصحة  
ذلك فلتنظر الاشتقاق ١٩٩ - ٢٠٠ وتاج  
العروس مادة (غنم) .

١٩- في الصفحة ١٥٦ وقول قيس بن عيزارة  
«... تجتمع عند الحوسيات ...» والصواب  
«تُجمع» بالبناء للمجهول ، والكلمة الأخيرة  
مرفوعة نائب فاعل . ولا يخفى الدكتور أنها  
لم تجد البيت في ديوان الهذليين طبعة دار  
الكتب ، فإن أشعار الهذليين ليست مجموعة  
في طبعة الدار ، وهذا الشعر في شرح السكري  
له ، وهو في متناول الجميع ، طبع في أوروبا  
قبل طبعة في القاهرة .

٢٠- في الصفحة ١٥٩ قال مرة بن عبدالله الهذلي :  
تركنا بالمرح وذى سحيم أبا حيان في نفره مناقي  
وصواب البيت :  
«تركنا بالمرح ... مناقي» يكسر ميم  
المرح و«مناقى» بالفتح لا بالفاء ، وللدكتور  
العلر في أنه جاء في اللسان محرفاً ، لكن العلر

يزول حينما نذكر أن شعر الهذليين كله  
مطبوع في أوروبا ، ووجود بالقاهرة في المكتبات  
العامة . وجاء البيت في صفحة ٢٥٨ من  
الجزء الذى حققته الدكتورة ، وكلمة «المرح»  
فيه صحيحة ، أما «مناقى» فهي خطأ كالأولى .  
وجاء من القصيدة نفسها للشاعر نفسه بيت  
في صفحة ٨١ من الكتاب الذى حققه  
الدكتور ، وهو :  
تركنا كلَّ جِلْفٍ حَوْشِيٍّ

عظيم البُطن منتفخ الصفاق  
وهذا البيت هو التالى للبيت المحرف ،  
فلترجع الدكتورة لشرح السكري والبقية ،  
والهامش ٣ في صفحة ١٥٩ في ثلاثة أسطر  
يحيى حذفه ، فياقوت كما في طبعة معجم  
البلدان الأوربية ذكره في (سحيم) وفي (المرح)  
باسم مرة بن عبدالله ، لا أمية بن عبدالله .  
وكذلك في الطبعة المصرية ، فمن أين جاءت  
«أمية» .

٢١- في الصفحة ١٨٧ «باتت همومى في الصدر  
تحطأها» صوابها «تَحْطُؤُهَا» بالضاد لا بالطاء  
فلتنظر اللسان مادة (حضا) .

٢٢- في الصفحة ١٩٤ «ولكننا حوتا بدخنا قامس»  
صوابه «ولكننا حوتًا بدخنا أقامس» أو «ولكننا  
حوتٌ بدخنا قَامِسٌ» فعلى الرواية الأولى تكون  
«حوتًا» منصوبة بالفعل «أقامس» وعلى الرواية  
الثانية تكون «حوت» مبتدأ و«قامس» خبراً ،

٢٨- في الصفحة ٢٣١ قال ساعدة بن جؤية «فإن  
تلك قيس أعقبت...» وبالهامش ٤ «وجاء  
الشرط الأول في (ت)» وإن تلك قسراً أعقبت  
وما هنا من ديوان الهذليين (١ : ٢٢٧) .

إن رواية ديوان الهذليين في الصفحة التي  
ذكرتها المذكورة «فإن تلك قسراً أعقبت»  
فكيف تذكر الصفحة ولا تتأكد مما فيها ،  
ثم كيف تحرف النص في أصل المحكم ؟  
وحق طبعه أوربا لشعر ساعدة بن جؤية  
صحيحة «فإن تلك قسراً أعقبت» ببناء  
«أعقبت» للمعلوم ، وبلفظة «قسر» وكذلك  
هو صواب في اللسان ، ولو قابلته لما حرفت ،  
ولما أسدت معنى البيت المشروح في ديوان  
الهذليين الذي ذكرت صفحته .

٢٩- في الصفحة ٢٣٢ «أعوذ بالله من غول مُقولة..»  
في حَدِّ ظَنْبُوبٍ «صوابها» مُقولة.. ظَنْبُوبٍ  
«مُقولة» اسم فاعل . و«ظنبوب» بضم الظاء  
لا فتحها ، ولو قابلت اللسان لما كان هذا  
الضبط. الخطأ ، وبخاصة أيضاً أن ظنبوب في  
مادة «ظنب» بضم الظاء لا غير .

٣٠- في الصفحة ٢٣٦ «لدى متن وازعها الأورم»  
بجر «الأورم» «صوابها» «الأورم» بالرفع ،  
فقصيدة البريق مرفوعة ، والمعنى يقتضى رفع  
«الأورم» وحقيقة جاءت مجرورة في بعض  
المواد في اللسان وفي ديوان الهذليين ، ولكن  
لو رجعت إلى بقية أشعار الهذليين ، وإلى

ولتنظر شرح السكري لأشعار الهذليين ،  
وفيه الروايتان ، أما ما ذكرته في المحكم فهو  
خطأ .

٢٣- في الصفحة ١٩٦ «على آلة حديد نائية  
الظهر» «صوابها» «نايبة الظهر» كما في  
اللسان ، والخشبة التي يحمل عليها الميت  
توصف بالنايبة لا بالنائية .

٢٤- في الصفحة ٢٠٦ «بالهامش» «نسبه في (ل، ت)»  
إلى الأشعر الجعفي «صوابه» «الأشعر الجعفي»  
بالسين المهملة ، وجاء محرفاً فيما ذكرت ،  
ولتنظر صوابه في مادة سمر ، وسبب تسميته .  
٢٥- في الصفحة ٢٠٩ «صراحيه والآخى المتحم»  
صوابها «صراحيه» .

٢٦- في الصفحة ٢١٨ «يقال لها دم الزدح الذبيح»  
بكسر الحاء ، «صوابها» «الذبيح» بضمه على  
الحاء ، والقافية مرفوعة ، ولو قبل الديوان  
المذكور بالهامش بدقة لما كان هذا الخطأ .

٢٧- في الصفحة ٢٢٣ «قال قيس بن خويلد»  
وبالهامش ٤ «نسبه في بلدان ياقوت لقيس  
بن العيزارة ولم نجد البيت في ديوان الهذليين»  
ومعلوم أن قيس بن العيزارة هو قيس  
بن خويلد وقد تقدم للدكتورة في صفحة ١٥٦  
بالهامش ٦ بالعمود الثاني أنهما واحد . ولو أنها  
رجعت إلى شرح السكري لأشعار الهذليين  
المطبوع في أوربا قبل طبعه في القاهرة لاستغنت  
عن هذا الهامش الطويل في صفحة ٢٢٣ .

اللسان مادة (ورم) لعرفت أن الصواب الرفع  
والقافية والمعنى يقتضيان الرفع .

٣١- في الصفحة ٢٤٢ «قرأوا أضيافهم رَبَّحَابِيحَ..  
سُمِرَ والصواب «رَبَّحًا... سُمِرَ» بتثوين  
الحاء المنصوبة وبإسكان الميم . وبغير الإسكان  
ينكسر البيت . وجاء صحيحا في اللسان .  
٣٢- في الصفحة ٢٥٣ عمود ٢ ، سطر ٨ «الْمُزَوَّجَا» .  
ضبط. اللسان «مُزَوَّجَا» بضمة ففتحة فتشديد  
وفي مادة (زوج) لم يَجِئْ «أزوج» وإنما جاء  
«زَوْجٌ» فالتعدي بالتضعيف .

٣٣- في الصفحة ٢٥٤ عمود (١) بالسطر (١) «فجعل  
له مذاقا وجوهرا» وفي الهامش (١) «كذا في  
(ف، ك، ل) ولعله «ووجهها» . لماذا هذا  
الرجاء ؟ إن كلام المؤلف في «العرض والجوهر»  
ولا يريد إلا كلمة «وجوهرا» وإذا قرأت  
المادة في صفحة ٢٥٣ عمود (٢) بالسطر ١٨  
«فلأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عن  
الجوهر» وفي صفحة ٢٥٤ بالعمود (١)  
بالسطر : ٥ «وذلك بأن يتخير شخصا  
مجسما ، لا عرضا متوهما» ويبدو أن الذي  
دعاها للرجاء قول الشاعر في صفحة ٢٥٣  
وهو أحد الفزاريين كما في شرح الحماسة  
للرزوقي ولم تنسبه الدكتور له .

ولم أَرَ كالمعروف أما مذاقه فحلو

وأما وجهه فجميل .

فإن وجود «وأما وجهه» جعلها تقول :

ولعله «ووجهها» وليس ذلك ما عناه ابن سيدة ،  
وليس بالنسختين خطأ ، يضاف إلى ذلك  
اللسان ويعتبر نسخة ثالثة ، فلا خطأ في  
مراد المؤلف حتى يقال : لعله «ووجهها» .

٣٤- في الصفحة ٢٥٦ «مطاريح بالوعث مرالحشود»  
يفتح الحاء من «الحشود» وبدال . وصوابه  
«مرُّ الحُشُور» بضم الحاء وبراء في آخر  
الكلمة . فلتنظر اللسان في مادة طرح ومادة  
حشر وكذلك التاج وشرح السكري . وقد  
سبق هذا البيت صحيحا في جزء الدكتور  
في صفحة ٧٣ شاهدا على «الحشور» .

٣٥- في الصفحة ٢٥٨ «في نفر منائي» انظر عن  
فلك الخطأ وتصويبه ما قدمته برقم ٢٠ .  
٣٦- في الصفحة ٢٩٢ «ببلقة شامية نفوح»  
صوابها «شامية» بدون تشديد الياء وإلا  
انكسر البيت .

٣٧- في الصفحة ٢٩٩ «غدير يحوم» - لم تضبط.  
بحوم مع أنها لفظة لغوية مهمة - :  
صغارها مثل الدب وكبارها

مثل الضفادع في غدير يحوم  
والصواب كما في اللسان «غدير يحوم»  
(بدون إضافة) .

فصغارها ... مثل الضفادع في غدير يحوم  
ولتنتظر القاموس وشرحه «كجعفر» .

٣٨- في الصفحة ٣١٩ «ما كفت الحيش عن  
الأرجل» بكسرة تحت تاء كنت وصوابها

« كُتِبَ » بفتح التاء ، من الكُتِبَ ، لا من « كُتِيَ » ولو قابلت اللسان وديوان الهذليين لما كان هذا التحريف .

٣٩- في الصفحة ٣٢٩ «أو أصحح حام جراميزه» بضمه على الزاى ، والصواب «جراميزه» بنصبها والمعنى أنه يحصى جراميزه ، من حماه يحميه ، لامن حصى يحصى ، ولوراجعت اللسان وديوان الهذليين المذكور بالهامش لما كان هذا التحريف .

٤٠- في الصفحة ٣٦٢ «رأيتكم بنى الحلواء لما صوابها «الْحَلَوَاء» بخاء معجمة ، ولتنظر مادة (خذأ) فى اللسان ومادة (ضحا) أيضا التى تقابل مادة المحكم فى جزء الدكتور .

٤١- فى الصفحة ٣٧٢ «ومجد إذا ما حوط المجد نائلى برفع «المجد» والصواب «المجد» بالنصب ، فنائله هو الذى يحوط المجد ، وليس المجد هو الذى يحوط النائل .

ولتنظر اللسان فى المادة .

٤٢- فى الصفحة ٣٧٥ «ساحيج قُب طار عنها نُسألها» بإضافة ساحيج إلى قب ، والصواب «قُب» بالرفع ، صفة لساحيج ، وساحيج ممنوعة من الصرف ، وليست مضافة محذوفة التنوين ولتنظر ديوان ذى الرمة طبعه أوروبا الذى لم تكن الدكتور بالبحث عنه ، مع أن جزأها حافل بشعر ذى الرمة .

ولما احتاجت أن تكثر فى الهوامش من قولها

«ولم تجده فى ديوانه طبعه ببيروت» فلا عذر لها فى إغفال المهم والإعتماد على التافة الناقص .

وانظر آيا القارى أيضا المثال ٤٥ ففيه إضافة المنوع من الصرف خطأ .

٤٣- فى الصفحة ٣٨٢ «وقائلة ما كان حذوة بعلها» صوابه «حذوة» بالرفع اسم كان . والمعنى أى شيء كانت حذوة بعلها ، فلتراجع الديوان المذكور فى الهامش . ولترجع إلى ديوان أبى ذؤيب طبع أوروبا قبل طبعه بالقاهرة .

٤٤- فى الصفحة ٣٩٠ «قطر وراحته بلبل زعزع» لصوابها «بَلْبِلٌ زَعَزَعٌ» ليست من الليل وليست مجرورة ، وإنما هى من البلبلى وهى مرفوعة ، ولتنظر ديوان الهذليين الذى ذكرته بالهامش ، ولتنظر أيضا عن الليل صفحة ٣٨٤ بالعمود (١) «رحالهم شامية بلبل» وكذلك فى صفحة ٣٣١ بالعمود (٢) هذا النص الأخير .

٤٥- فى الصفحة ٣٩٣ «كأن مصاعب زُب الرخوس ...» وصوابها «زُب الرخوس» بالنصب على الباء ، وليست مصاعب مضافة ، وإنما هى ممنوعة من الصرف ، والكلمة بعدها صفة لها ، ولتنظر ديوان الهذليين المذكور فى الهامش واللسان فى المادة نفسها . وانظر المثال ٤٢ ففيه أيضا إضافة المنوع من الصرف خطأ .

٤٦- في الصفحة ٣٩٤ « وولى عامداً لطيّات فلج » صوابها « لطيّات فلج » بكسرة تحت اللام وكسرة تحت الطاء . وقد جاءت «حرفة في اللسان ، كما جاءت غير مضبوطة في نسخة (ك) ومضبوطة خطأ في نسخة (ف) « لطيّات » ولتنظر ديوان لبيد صفحة ٨٠ وفيه ضبط . وشرح . وهو طبعة الكويت ١٩٦٢ وفي اللسان طوى « الطيّة .. وقد تخفف في الشعر ، قال الطرماح « أصم القلب موشى الطيّات » . هذه أمثلة واضحة للخطأ . تدل على إهمال في التصحيح على الأقل ، إن لم تدل على أن الضبط كان من اللحن ، وليس بالرجوع إلى الأصول ولا الدواوين . والذي يتتبع الهوامش في هذا الجزء الذي حققته الدكتور ، يرى أن الدواوين لم تراجع ، وأن الأصول أيضاً لم تراجع . ويمكن أن ننظر إلى صفحة ١٣٥ بالعمود الثاني بالهامش ٦ عن بيت لكثير عزة ، تقول الدكتور : « لم نجده في بلدان ياقوت » ولو رجعت إلى ديوان كثير عزة لوجدته فيه واهتدت منه إلى موضعه في بلدان ياقوت . وأعجب من هذا أنها تارة تقول عن ديوان الهذليين طبع دار الكتب : إنه رواية السكري ، وتارة تقول : قال الشنقيطي في شرحه . انظر مثلاً صفحة ٣٧٦ هامش ٤ بالعمود (١) و صفحة ٣٥٤ هامش ٢ بالعمود ٢ مع أن ديوان الهذليين طبع دار الكتب ليس بشرح السكري ولا بشرح الشنقيطي ، وإنما هو برواية الأصمعي ، كما هو مثبت في أوله . ما عدا ثلاثة أقسام منه .

أما المنهج في تكملة الأشتار غير مستقيم ، فتارة تكمّلها ، وفي كثير من المواضع لا تكمّلها ، وكذلك المنهج في ذكر اختلاف الرواية لا يسير على طريق واحد ، لاقى الشعر لا في اختلاف الضبط . بين المحكم واللسان ، ومثل هذا يقال في نسبة الأبيات ، وصحة الأسماء ، فمثلاً في صفحة ٣١٤ « غيل ومد بجانيبه الطحلب » هو لمساعدة بن جوية في ديوان الهذليين ولم تذكره ، ومثلاً في صفحة ٣٢٢ « قال خالد بن مالك الهليل » وهو خطأ في المحكم واللسان . وصوابه مالك بن الحارث وهو في ديوان الهذليين . وفي صفحة ١٤٤ « بنو شيبان آجالاً قصاراً » وهو لشتملة بن الأخضر الضبي كما في اللسان في المادة المذكورة في المحكم . وهذا يدل على أنها كانت تنظر في اللسان نظراً خاطفاً . أما ألفاظ اللغة فكثير منها غير مضبوط . ، وأعني بذلك أيضاً ما جاء في أثناء المادة مما يحتاج إلى ضبط . حتى يكون واضحاً للقراء .

وهذان مثالان للخلاف بين ضبطها وضبط اللسان . ففي صفحة ٢ عمود ٢ « والحوقة : القارورة الطويلة العنق تكون مع السقاء » بكسر السين ، في حين أن ضبط اللسان وهو الأقرب للصواب « مع السقاء » بفتح السين وتشديد القاف . وفي صفحة ٧ « ورجل إنقعل وامرأة إنقحلة : مُخْلِقَان من الكبرو الهرم » بكسر اللام من «مخلقان» . وضبط اللسان «مُخْلِقَان» بفتح اللام ، وإذا نظرنا إلى مادة (خلق) في اللغة ، وجدنا «وأخلق الدهرُ

الشيء : أبلاء ، ف ضبط اللسان أقرب إلى هذا المعنى .  
 إلى أمتبعد أن تكون الدكتوراة قد صححت هذا  
 الجزء بنفسها . وإلا لما كانت فيه هذه الأخطاء  
 الكثيرة . والصفحات التسع في آخر الكتاب  
 تصويبات دليل على ذلك ، ومالم يصحح لا يقل  
 عن هذا إن لم يزد ، وهذا الكتاب لغة  
 جدير بالعباية والتصحيح . وقد ابتليت أنا بمثل  
 هذا في كتاب الأغاني طبع بيروت ، إذ أن الناشر  
 طبع بعض أجزاءه عنده ، و وكل تصحيحه رغم  
 أنني إلى من لا يحسن ذلك ، فجاء الجزء الواحد  
 والعشرون بالذات مشوها تشويها تاما ، يستحيل  
 على أنا محققه أن أعرف المراد منه في بعض المواضع ،  
 وإذا جاز أن يكون لي حظر بأن الكتاب طبع في  
 دولة أخرى للتوفير ، والناشر ناشر . فكيف حار  
 للدكتوراة في أن تترك تصحيح كتاب لغة طبع  
 في القاهرة وهي بالقاهرة ؟ أنا لم أغتفر للنفسى  
 ما جاء في الأغاني رغم احتجاجي . ولهذا لا

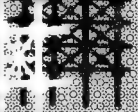
أغتفر للدكتوراة إهمالها الذي يشوه اللغة وشواهدا  
 وكتابها يحتاج إلى تصحيح كثير ، لتكون اللغة  
 سليمة من التحريف والتغيير .

....

من كتب التراث التي ظهرت أخيراً :

- كتاب المتنق من السنن المسندة عن رسول الله  
 صلى الله عليه وسلم ، تأليف الإمام الحافظ أبي  
 محمد عبد الله النيسابورى المتوفى سنة ٣٠٧ هجرية  
 طبع في مصر على نفقة المملكة السعودية سنة ١٩٦٣
- كتاب العمل بالأسطرلاب للعلامة عبد الرحمن  
 بن عمر الصوفى المتوفى سنة ٣٧٦ هـ . طبع بحيدر  
 آباد سنة ١٩٦٢ ميلادية .
- كتاب رسوم دار الخلافة تأليف أبي الحسين  
 هلال بن الحسن الصائى المتوفى سنة ٤٤٨ هجرية .  
 طبع في بغداد بتحقيق ميخائيل عواد في سنة  
 ١٩٦٤ ميلادية .





# المكتبة العربية

## عباس الأسواق الضاحك الأخير



حيث كان يمكن أن يلتحم الأسلوب والمضمون للتعبير عن هذه الحالات . ويمكن أن نقتبس هذه الفقرة من قصة « المجنونة » على سبيل المثال ، وهي تصور حلوسة البطل المهرق الأعصاب ، نراى له خلالها وجوه قاسية الملامح تعطف فيه بعيسون جامدة :

« تمكن المتناد والفصول في أول الأمر فأمعن النظر فيها .. أنها وجوه لرجال كهول .. أبرز ما فيها عيونها الواسعة .. والجامعة .. التي تحلق فيه كلها دون أن تطرف .. وراعه أن شفاهم جميعا منطبقة .. وإن ملامحهم صلبة كأنها قدت من حجر وإن أحس أن أصحاب هذه الوجوه يعانون أرهاقا وحزنا عظيمين .. الخ ( ص ١١٢ )

فالروابط المنطقية الكثيرة بين الجمل نردنا الى عالم الوعى ولو أنها سمعت لجاء الأسلوب أقرب الى التعبير عما تنصته الكلمات ، ولعل الفارق يتضح اذا كتبت الفقرة على النحو التالي :

« وتملكه المتناد والفصول فأمعن النظر فيها .. وجوه لرجال كهول .. أبرز ما فيها عيونها الواسعة .. الجامدة .. تحلق فيه كلها دون أن تطرف .. شفاهم جميعا منطبقة .. ملامحهم صلبة .. قدت من حجر .. أصحابها يعانون أرهاقا وحزنا عظيمين .. »

« الكتاب العربي رؤى يوسف . القاهرة فبراير ١٩٦٤  
١ - هذه المجموعة القصصية تحتوي على اثني عشر قصة ، خمس منها مكتوبة بصير المقلب أما السبع الباقية فمكتوبة بصير المتكلم ، ويكاد يكون صاحبه واحدا برغم ما يبدو في هذه القصص من تعارض ظاهري لشخصية هذا للتكلم في معنى القصص ، وهو ليس البطل في معظم هذه القصص ، لكنه شخصية ثانوية . وليس بصير المتكلم هو وحده الذى يتشابه في هذه القصص بل أن بعض الألمان تكرر مثل « حسانة السعادة » فهي الحالة التي يلجأ اليها كل مدمن في إحدى القصص ، كذلك تكرر أسماء بعض الشخصيات مثل اسم الأستاذ عرجون وغيره على نحو ما سنذكر عند التعرض لشخصيات القصص .

ويكاد يكون الأسلوب واحدا في جميع القصص ، وهو أسلوب يتسم بفاصلتين رئيسيتين : أولهما أنه أسلوب المدرسة الواقعية أى الأسلوب الذى يكاد يغير عن الأشياء بأبعادها طبقا لقواعد المنظور ، ولا يحاول أن يعظم هذه القواعد حتى في حالات كان من الممكن أن يتعد فيها المؤلف على هذا الأسلوب كحالات تعاطي الحشيش في قصة « سهرة شنوولى » أو احتساء الخمر كما في قصتي « حانة السعادة » و « العروسة » أو هذيان الحمى في قصة « دعثان » أو الجنون في قصة « المجنونة »



وليس استخدام الأسلوب الواقعي معناه بالضرورة أن القصص كلها تنتمي إلى ما يعرف بالدراسة الواقعية ، فإن بعضها يصل إلى مرتبة الرمز كما في قصتي « الباب الملق » و « الجنونة » وأن ليست ردة الأسلوب الواقعي .

أما الخاصية الثانية فهو أن هذا الأسلوب السوافي ليس أسلوبا حياديا باردا ، بل هو مصبوغ بصيغة التحكم الكبر ، وهو تحكم متفلق في رسم الشخصيات ومعارقات الأحداث ، ويمكن أن نقرّب مثلا لذلك قول فترة من قول قصة حيث يقدم لنا المؤلف بطل قصته « الضاحك الأخير » التي انقلها عنونا لجموعته :

« هرول متدفعا إلى الخارج في خطوات قصيرة مضطربة .. وبسط كفيه السمينتين فافتكا بهما على حافة الشرفة الكبيرة الواسعة .. وفي حركة سريعة ألهاها ، ياند بين الشرفة وفطيديه .. ودفع بجسميته إلى الوراء فتكومت وانزاحت بعسسا من ساليه القصيرتين فاصبح بذلك مكانا لكرسه الضخم حتى لا يربط بالجدار .. وفي هذا الوضع تمكن على بك الدلتجاني من الاتعنه وراح يطل على الطريق .. فلاح رأسه الاصبع .. وقهر وجهه المتورم الذي طفت على ملامحه السمته .. كما وضع الجزء الأعلى من صدره الذي يهوج بالشمع وقد برز منه لبدان جبينان لم يوهما ذكر من قبل .. ألا كانا كريسيتين يتدلقان حتى قمة بطنه .. كلهما خلعا خضيا فرمسة بالأجر ..

وواضح أن المؤلف يستخدم المبالغة من أجل الصبورة الساحرة لبطله مثل : « انكلا ، التورم ، يندلق .. الخ »

٢ - وبقرنا الحديث عن الأسلوب إلى الحديث عن شخصيات القصص ، فنجد أن المؤلف اعتمد في تكوين شخصياته الرئيسية من ناحيتها الجسمية والنفسية . وهناك بعض الشخصيات في قصص مختلفة تكاد تتقارب في هذه السمات مثل شخصية الدلتجاني السابقة ، والاستاذ عبد الصبور في قصة « كوليرا » والاستاذ مرجون في قصة « حانة السمادة » والاستاذ فارس البدائي الحامي في قصة « دعتان » فكل منهم سمح وكل منهم معتل ، كالما هناك صلة بين السمات والاحتيا ، وهناك هما الوجهان الجسمي والنفسي لهذه الشخصيات .

وتتل صفات الجسم لها دلالاتها على المركز الاجتماعي لهذه الشخصيات بالنسبة لمن يتعاملون معها من بيئات أخرى ، فنحن لا نتلقى صورة هذه الشخصيات مباشرة بل من خلال رؤية هؤلاء الأشخاص الذي مركزا . فلا عيب أن تصفهم أجسامهم بما تصفهم مركزهم الاجتماعي بالنسبة لتلك الرواد الأقل مركزا الذين يعبرون عن هذين الوجهين في اثر من مناسبة . فسميد الحندي في قصة « دعتان » يروي لنا رؤيته لتلميذ وهو يتسلم منه خطاب فصله من العمل بقوله :

« لك بدأ وهو يسلمني الخطاب أقوى مني .. أحسنت أنه علال فسقم ( ص ٨٦ ) »

ثم يروي لنا مقابله للاستاذ فارس البدائي الحامي قائلا : « وجلس الاستاذ فارس وأرتكر بظهره على القعد حتى برز صدره في تعامل لم أخرج من درج مكتبه الأوسط عليه سجاير كبيرة مد بها يداه إليها دون كلمة فشكرناه معتلين فلم يعاود .. الخ ( ص ٩٤ ) »

فالراوى يجد علاقة حيوية بين صاحب هذا الصدر الذي يبرز في تعامل وطريقة تقديمه السجائر في تعامل أيضا . وهو ينقل إلينا هذه العلاقة ويعاود انمنا بها .

أما الشخصيات المقذوفة أو التي تحتل على كبار المحتالين أو تنتمي إلى طبقات أدنى بوجه عام فهي تحف عودا أو على الأقل لا ذكر لصفاتهم أجسامهم .

٣ - وهذا يؤدي بنا إلى الحديث عن الموضوع الأساسي في هذه المجموعة ، وهو دراسة العلاقات البشرية . إنها علاقة تبدو في ظاهرها مضحكة وهي في حقيقتها مبكية . فالقصص في مجموعها تصور معركة البشر بين بعضهم بعضا ، كل منهم يحاول أن يحتل على الآخر ويغلبه ، وهو خداع لا يرحم ، بل هو لا يمتو ولا يضره إلا على حساب ضعف الآخرين وحاجتهم وتصلهم وجعلهم ، وأحيانا على حساب طموحهم الكبي .

ففي قصة « الضاحك الأخير » نجد الاستاذ الدلتجاني يحاول أن يسطك على جواهر الناس ليولز في المعركة الانتخابية لا يتورع عن استخدام الفتوات لأرقام منافسيه على الانسحاب ولا عن محترق الطباعة ليهر الأيمن وطبي النوايا . ولكن الدلتجاني يقع بدوره في يد المحتال الاستاذ عجيب معترف الخطابة - وصاحب قصير التكلم في القصة - ليغلبه بدوره ويستولي منه على شترين جنبها دون أن يؤدي ذلك إلى فوز الدلتجاني في الانتخابات . فكان خداع الاستاذ عجيب للدلتجاني الذي يقع على نطاق فردي ، فطاب لخداع الدلتجاني لجواهر الشيب .

أما قصة « آباب الملق » - وهي من أحسن قصص المجموعة - فهي مليئة آسان لم يكن له اسم يؤهل للكتابة في الصحف فاشترع أسما وهما يسبقه لقب دكتور يوقع به مقالاته . لم تألب أن ارتشأ أنه أسير حيلته التي اخترعها فاصور كراهية عيقة لهذا الجانب من شخصيته ، حتى إذا ما تكيل في إحدى الليالي وتحت تأثير الخمر أن هناك آسانا بهذا الاسم الوهمي اتحال عليه بطنه ، يعطم هذا الجانب الوهمي من حياته الذي سلب الجانب الحقيقي منها . هنا نتجاوز الواقع إلى الرمز ، لآسيا ونحن نقرأ نهاية القصة - فالردع يرفع المجتمع ، والمجتمع يطالبه بأن يخدمه ولا يقبله إلا على هذه الصورة الوهمية ، لكن الطداع ما يلبث أن يسلب صاحبه وجوده الحقيقي . فالظاهر الذي اخترعه يلقى حقيقته اليلقة ، فيدمر هذا الظاهر هشاه يسترد حقيقته .

وفي قصة « سرة شندوبلي » يحاول سامي الحندي أن يرفع الحشيش مع خدمة كادت تكلفه حياته ، فلد رطفي أن يتطامى الحشيش معهم فسكروا منه وجد المجتمع يطالبه بأن يبدو على غير حقيقته ، لهذا عندما عرضوا عليه لفظة الأليون قبلها ليزيل ما قد يكون علق بدهنهم من سداجته ، ليظهر على غير حقيقته ، هكذا يطالبه المجتمع . وانتهى به الأمر إلى اسماعله بالقصر العيشي ، وهناك احتال عليه المرصون بدورهم فسلوه أول مراب قبسه في حياته لئلا تسكوبهم وهم إبلاغ التيسابة بما يعويه غليل معدله .

وفي قصة « كوليرا » نجد الاستاذ عبد الصبور يريد أن يولز في الانتخابات فيحتال على ذلك بتكسبون جمعية لعاردة الكوليرا يضع بها الجمهور الطيب وهو يوزع مناصب الجمعية على أفرادها .

وفي قصة « الجبان » نجد مهنما ينفرد فتنسة جميلة  
لقيرة ، لم يعمل على إجهادها حتى لا تهدم الضبعة المحموت  
بين يدي الطبيب .

وفي قصة « حالة السعادة » يقع صابر الهندي المتعطش في يد  
مختال اسمه الأستاذ عرجون يوهبه أنه يعرف أين توجد  
الكنوز في جبل القطم ويستغل غفلته ونبله على المال فيسلبه  
خسة جنيتها اقترعها من جاره ليطيها مثل هذا المختال .  
وفي قصة « دعتان » يقع سعيد الهندي المتعطش - وهو أشبه  
بصابر الهندي في القصة السابقة - بالأستاذ فارس البستاني  
الحامي ، فيسلبه خسة جنيتها اقترعها من جاره أيضا  
ليتناظر بالترافع في قضية فصله من العمل وهو يعلم أنها  
مرفوضة شكلا لتدعيمها بعد الموت القانوني .

وقصة « بلاغ » ليست إلا قصة زوجة تطرد زوجها فتنهز  
فرصة سفره فتخونه مع شقيق لها ، حتى إذا ضبطها صهه  
بعضو الشرطة ، خدعته بدموعها واتوكتها واستغلت غسطة  
ليعلم منها .

أما قصة « المجنون » فهي ترح بوضوح هذا التساؤل : من  
هو المجنون ، هل هو محمود الهندي علوي المخلص الجسد في  
ميله ، أم هو معلوف الحكيم الذي يطرد الناس بأدبه القوي  
وانحداراته ومسؤول قوله دون أن يقوم بأى عمل جدي . أن  
القصة تلمح أن محمود علوي هو المجنون .

« يكاد الأستاذ عباس الاسواني يتبع تكتيك واحد بالنسبة  
لعلام قصص المجموعة . ففي القصة الأولى مثلا تبدأ بالديجاني  
وهو يظل من الشرفة على المظاهرة التي أديها نابيه قسوره  
بينما قلب إلى جانبه نابيه الآخر - وأستاذة في فن الاحتيال -  
الأستاذ عجيب ، ثم ما لبثت أن تترك المظاهرة ، ليقيم لنا عجيب  
نفسه ثم يقدم لنا قصة الديجاني مع «ناتليه لعمود التي  
المظاهرة من جديد ، وتكون بذلك قد بلّغنا منتصف القصة ،  
ثم تترك المظاهرة لتنتج بقية القصة بين الديجاني وماتافيه  
لتلجأ في نهاية القصة بأن الديجاني المختال وجد من مختال  
عليه من بين أمواله . فاللفظ القصص يسير على النحو  
التالي : تبدأ من نقطة معينة ثم تعود القهرى تمسك إلى  
ما ابتدأنا به فتصيح البداية وسطا ثم تنتج مالا ذلك من  
أحداث لتصل إلى النهاية التي ، تهب القزى لكل ما سبقها من  
أحداث .

وفي قصة « الباب الفلق » نجد الطيط نفسه تبدأ من الحالة  
الملتفة والراوى الطهور يفرج منها مع الخارجين ، ثم تعود  
القهرى لتعرف على تاريخ حياته ومشكلته مع شخصيته التي  
اخترعها ليخلل بها عالم الصحافة ، ويتم هذا بوضوح عندما  
يقول لنا الراوى :

« لابد أن أقول لكم شيئا بسيطا عن حياتي . وهكذا  
تجري القصص ، لابد من أشياء فصول القارىء والا أنهمنا  
بالتنص أو القومض ( ص ٢ ) »

ثم يرد لنا موجزا لحياته منذ ميلاده حتى ينتهي بقوله :  
« اهن أن مالمته عن نفسي قد ارضاه .. ومن الممكن أن يحدث  
أكثر .. غير أن عيسى الوحيد أنني أتشوق دائما للكتابة ..  
أين تركت أجل .. كنت أقول أنني لم أكتب منذ ..  
( ص ٢ ) »

وهكذا نعود إلى نقطة البداية التي تصبح وسطا ليستمر  
تتبع الأحداث بعد ذلك حتى يتوهم تحت تأثير الطير أنه يلتقي  
بمن يحمل اسم الشخصية التي اخترعها والتي يعتقد عليها  
ويكرهها فيصنعها ويكر في طريقة لاختلاها من الوجود تماما .

وهكذا الأمر في قصة « سهرة شندوبلي » تبدأ بدعوة شندوبلي  
لزميله الجديد في العمل ساسي الهندي إلى قضاء السهرة عنده ،  
ثم تعود القهرى لتعرف أطرافا من تاريخ حياة شندوبلي ثم  
تعود إلى السهرة ، وتتطور الأحداث حتى يذهب ساسي  
إلى القصر المينى لاسمائه لتنتهي القصة بالمهرجansen وهم  
يسبقونه أول مراب قبسه في حياته لما لسكونهم .

وقصة « كوايرا » تبدأ بدعوة الأستاذ عبد الصبور هلام  
للأستاذ فؤاد الكنادي لحضور جمعية معارضة الكوايرا ، ثم تعود  
القهرى لتعرف على هاتين الشخصيتين فإذا لم التعرف عندما  
إلى الاجتماع لتتابع أحداثه .

هكذا تنفي قصص المجموعة لا يستثنى منها إلا قصصنا  
« دعتان » و « أبو حنى » حيث تسلسل الأحداث لسلسلا  
زمنيا بلا تقديم ولا تأخير . أما قصة « المجنون » فهي القصة  
الوحيدة في المجموعة التي تبدأ بالنهاية ثم تعود القهرى لتنتهي  
إلى ما بدأت به .

يوسف الشاروني



# ترجمة الدكتور وهيب كامل علوم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب



الإسكندر ، خاصة في عصر البطالسة والسلوكيين ، وظلت اليونانية لغة الثقافة والكنيسة المسيحية حتى في عصر الرومان .

وكانت الكنيسة المسيحية من العوامل التي ساعدت على نشر الثقافة اليونانية ، إذ كانت لغتها يونانية وانتشرت بفضل مجهودات القديس يوليوس السلي بشر بالمسيحية بين الشعوب دون الاتصال على التشييز بها بين اليهود .

وكان من الطبيعي بعد أن أصبحت سوريا بالصيغة اليونانية أن أثرت ثقافة اليونان وفلسفتها على يهود فلسطين ، بل حاول الملك أنطيوخوس إبيفاني Antiochus Epiphanes ( ١٧٥ - ١٦٤ ق م ) أن ينشر بينهم الثقافة اليونانية ويدخل آلهة اليونان .

وفد انتهى الأمر بشوذة المظالمين من اليهود ، وزعم الثورة عليه طائفة الكتابين ، بل لقد امتدت لومة الكتابين إلى الرجمة من يهود الشتات Diaspora الذين تمسكوا بالعبرية بدلاً من اليونانية .

ولكن كانت العبرية هي اللغة المنتشرة في السهول ، وكانت اليونانية هي لغة الثقافة ، إلا أن اللغة الثالثة المنتشرة في ذلك الحين في سوريا وبلاد ما بين النهرين فكانت اللغة الآرامية التي تفرعت إلى لغة سميت باسم اللغة السريانية .

وكانت السريانية - الآرامية لغة أهم طوائف المسيحية المنتشرة في سوريا ، وهي طائفة النساطرة الذين انطلقوا من مدينتي نصيبين وأرها أهم مراكز لهم . ويتنسب النساطرة إلى نسطور يوس بطريرك القسطنطينية الذي أيد الراهب أنطس فيما ذهب إليه من أفكار وصف الصليداء مريم الجساركة بأنها أم الإله Theotokos . فذهبوا إلى أنها لم تكن سوى أم لعيسى باعتباره بشرًا أميا .

وأثار هذا الرأي أكثر أتباع الكنيسة المصرية التي كانت تنزع نزعا أشد دوخانية وكسوفًا ، وزعم كيرلس بطريرك الاسكندرية المعارضة ضد نسطور يوس واتهموا النزاع بأن تدخل الإمبراطور الروماني ، وعقد مجمعا في أفسوس عام ٤٣١ صدر فيه قرار بظرد نسطور يوس وحرماته ، ولكن كثيرا من السريان لم يتقبلوا هذا القرار وانفصلوا عن الكنيسة الأرثوذكسية وعرف هؤلاء المنشقون باسم النساطرة .

وعلى العموم فإن أهم ما أوصله النساطرة السريان من العلوم اليونانية إلى العرب تحلق عندما استقرت الخلافة في بغداد . وهي على طريقة من جندسابور . فائتسا لتفوق مدرسة للترجمة سمهاها بدار الحكمة وعين حين ابن إسحق على رأس هذه المدرسة . وكانت تتم فيها الترجمات عن اليونانية إلى العربية والسريانية على السواء .

وبفضل حين ابن إسحق وابنه إسحق وجيشي بن الحسن

إن تراث العرب في الأدب والفلسفة وعلوم الطب والرياضيات جذيرة بمزيد دائم من الدراسة والتقييم .

ولقد ورت الصرب ذخيرة عظيمة من علوم اليونان بعد فوجاهتهم في آسيا وشمال أفريقيا ، وتفتحت عقولهم في أوج ازدهار حضارتهم لاستيعاب هذه العلوم والتسير بها كما إلى حد أن أصبحوا أساتذة العالم الغربي في العصور الوسطى . وكتاب أوليري عن علوم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب من أهم مكاتب في هذا الموضوع لذلك جاءت ترجمته التي نشرت ضمن مجموعة الآلاف كتاب والتي اضطلع بها المرحوم الدكتور وهيب كامل تسعد نقسا واضحا في معرفتنا بثراث اليونان في الشرق إبان للقرن الأول للمسيحية .

وهي فترة كانت لتعوج بعديد من التيارات الفكرية وتتصارع فيها العقائد الدينية .

ولقد اكمل المرحوم الدكتور وهيب كامل بترجمة هذا الكتاب ماسبق أن عني به من دراسات تدور حول التاريخ العصري القديم وفي القرون الأولى للمسيحية خاصة من وجهة نظر قدماء المؤرخين وله في هذا الموضوع عيون في مصر وإيمانوس ماركيثيوس في مصر .

ولقد راجع هذا الكتاب الأستاذ الدكتور زكي علي - وهما لم يدخر وسعا في المسافة كثير من التعليقات والتوضيحات التي كان لابد من إدخالها . حتى تم للقاري صورة واضحة لكل ما ورد في هذا الكتاب القيم .

ويبلغ الكتاب مائتين وست وستين صفحة . ويتقسم إلى عشرة فصول تناولت موضوعات متفرقة يعور معظمها حول البنية التاريخية والفكرية التي لها فيها الفكر الغربي منذ القرون الأولى للإسلام ، خاصة في سوريا وبلاد ما بين النهرين وفارس .

ولقد وضع المؤلف في مقدمة الكتاب حقيقة تاريخية لا شك فيها ، هي أن الكتاب اليونان الذين تاتي بهم العالم الشرقي ، لم يكونوا الشعراء ولا الأطباء ولا المؤرخين وإنما هم بوجه خاص العلماء الذين ألفوا في الطب والفلك والرياضيات والفلسفة .

ذلك لأن العصر الذي ورت فيه العرب ثقافة اليونان الالاميين كان الفكر اليوناني فيه منصرفا إلى العلم ، وكانت الاسكندرية لحد محل أينا .

وكانت سوريا هي الوسيط المباشر في ترجمة الكثير من علوم اليونان خاصة على أيدي السريان . وقال الحال كذلك إلى الحين الذي أمكن للحرب والمسلمين انفسهم الرجوع إلى الأصول اليونانية .

ولقد أصبحت مصر وسوريا بالصيغة الهلينية بعد فتوحات

عرف أكثر مؤلفات اهل اليونان وعلمائهم الرياضيين .  
ويكاد يكون من المؤكد أن العلوم الطبية قد وصلت العرب  
عن طريق الترجمات السريانية ، أما الترجمات التي وضعت  
عن اليونانية راسا فقد جاءت فيما بعد . وقد نقل حنين بن  
اسحق كتاب ابقراط المعروف باسم Aphorisms الى العربية  
وعرف باسم كتاب الوصفات وعرفت أيضا مؤلفات جالينوس  
جالينوس .

وكان جرجس بن بغشبيوع من أشهر الأطباء النساطرة  
السريان .



كذلك ترجمت بعض الكتب الرياضية والفلكية عن السريانية ،  
غير أن الرجوع الى الأصول اليونانية راسا كان اسبق في  
هذين الفرعين ، ولعل السبب في ذلك أن اللغة السريانية  
في المصطلحات الرياضية كانت في غاية من الأهمية  
.. ولما كانت اللغة العربية تنظر الى المصطلحات اللاتينية . فكثيرا  
ما كانت تكتب المصطلحات اليونانية كما هي بحروف  
عربية . وقد عرف كتاب بطليموس في الفلك والرياضيات  
باسم كتاب المجسطى عند العرب .

ومن أشهر المترجمين في الفلك والرياضيات ثابت بن  
قرة وكان من أهل مدينة حران اللاتينية .

أما في الفلسفة فقد كانت نهاية السريان منصرفا الى أرسطو  
وقد انصرفوا على التمسك وبطل أرسطو ومنتصر للفلسفة  
الارسطائية من وضع ثيولوا الكشقي .

وفلسلا عن طريق السريان الذي أوصل الى العرب علوم  
اليونان ، يذهب المؤلف في هذا الكتاب . الى أن تأثير اليونان  
وصل الى العرب عن طريق الهند ومنها عبر فارس .

ويوضح كيف تأثرت الهند بعلوم اليونان بعد فتح  
الاسكندر لها .

وقد صارت مدينة بنسالم بونرا في القرن الخامس مكرزا  
لبحوث الفلك والرياضيات وتأثرت بعلوم مدرسة الاسكندرية  
التي كانت على صلة بها بواسطة الطريق البحري .

وفي القرن السابع ألف كتاب في الفلك يسمى برهمه  
سيدهانتا ، وقد عرف العرب هذا الكتاب في عهد هارون  
الرشيد وأخذوا عليه في معرفتهم بعلم الفلك وبعدها أساسا  
للكتاب الذي عرف باسم السنه هند ، وهو الاسم الذي يقابل  
الاسم الهندي سيدهانتا .

ويرجح المؤلف أن تكون ترجمة كتاب السنه هند عن سيدهانتا  
قد مرت بثلاث مراحل في ترجمتها من الهندية الى الفارسية ومن  
الفارسية الى السريانية ومن السريانية الى العربية . وكانت

أشهر المراكز التي تمثلت علوم اليونان وتفكير الهندو مدينة بلخ  
التي كانت من أهم معاقل الديانة البوذية وذلك كانت مدينة  
عرو .

أما عن أثر اليونان في الفلسفة الإسلامية فقد وصلهم في  
بادئ الامر على يد السريان الذين انصرفوا عنهم الى منطق  
أرسطو وأرسطو في فوريغوريوس .

وقد وصلتهم فلسفة أرسطو سواء عن طريق مدرسة  
الاسكندرية او عن طريق السريان مصطفية بالانطاكية الجديدة  
التي ترجع الى مؤسسها أمثيوس ساكاس الذي كان مسيحيا  
من أهل الاسكندرية ثم تحول عن دينه وصار وثنيا لم اكملها  
الفلوطين الذي تعلم في الاسكندرية وعلم في روما .

لكن البداية الجديدة لدراسة فلسفة أرسطو إنما ترجع الى  
فيلسوف العرب ، ابن يوسف بن يقوب بن اسحق الكندي .

وقد اصطلح وادرج ( الهيات أرسطو ) التي ترجع في الحقيقة  
الى سماعات الفلوطين والتي سبق بترجمتها عبد المسيح  
الحمصي .

وعلى العموم يرى القاري في هذا الكتاب كيف امتدت لتألفه  
اليونانية الى أخراف مدينة في اللارة الإفريقية والآسيوية ويتبع  
الطرق المختلفة التي سلكتها حتى اطلع عليها العرب .

ولقد أحسن المراجع الاستناد الدكتور زكي علي فيما اضاف  
من تعليقات على بعض الأحكام التي تورط فيها المؤلف الغربي .

ومن قبيل ذلك قوله أن العرب الماتحين كانوا يعتقدون عقل  
لما هيومونت سائل البلاد التي فتحوها ، وعقب الاستاذ المراجع  
على ذلك بقوله أنه يشك من الفتح كانت لتأمين الوحدة العربية  
التي جاءت مع الإسلام ، كما أنهم حين فصررو الهندية وشئون  
العرب على أنفسهم فلا يعني ذلك انصرافهم عن الاشتراك مع  
سكان البلاد عن العمل المشترك .

ومما يأخذ على المؤلف أيضا دأبه من أن تعاليم أرسطو كانت  
تأثر عند فلاسفة العرب حتى لو تعارضت مع التصور الحرفية  
في القرآن .

والواقع أن الفلاسفة العرب لم يكونوا يقيبلوا إلا ما يتفق  
ودينهم من فلسفة اليونان وعمدوا جميعا الى التوفيق بين  
الفلسفة اليونانية ودينهم الإسلامي .

أما فيما يتعلق برأيه في الفقه الإسلامي ، فقد يكون حقا أن  
المسلمين قد تأثروا بالقانون الروماني المتأثر بالفلسفة الرواوية ،  
ولكن مما لا شك فيه أن علم أصول الفقه قد نبت وتطور مستقلا  
عن المؤثرات الأجنبية وكان أساسه القرآن الكريم والاجتهاد  
بالرأي منذ عهد النبي عليه السلام .

الدكتورة أميرة حلمي مطر

# المكتبة الغربية

## ABC

### هـ. كومتز الأدب والنقد



**H. COOMBS**

**LITERATURE AND CRITICISM**

A PELTAN BOOK, 1963

يمتاز به عن غيره . وهاتان الوظيفتان تسييران عادة جنباً الى جنب ، فالنقد الحريص على تبرير أحكامه لابد وأن يرجع الى العمل النقود دائماً . إن النقد هو - في العمل الأول - عملية تحليلية توجه همها الى دراسة كلمات الكاتب واستخدامه للغة . وهذا النهج التحليل لا يندم من عياره منه . فهناك من يرون أنه ( يعني بالفلسف ) أو أنه ( يقتل ليشرح ) أو غير ذلك . . . والتحليل إن التحليل لا يعزق العمل الفني وإنما يساعدنا على رؤيته ككل وتلويح معناه الكلي ودلالته . والتحليل لا يعنى الفصل بين عناصر الأدب وإنما يعنى التمييز بينها . يقول برنارد شو إن مسرحية عطيل ( مسرحية عقلية وجلييلة الأنبا ) فهل هذا صحيح ؟ الحق أن برنارد شو هنا - كغالب العقليين - يعيل الى الفصل بين ( المضمون ) و ( الشكل ) بل ويقصر حديثه

لعل أول مايلفت النظر في هذا الكتاب مؤلفه الأستاذ هـ . كومتز هو ديبه الوليقي بين صلبتي الفلق والنقد للمؤلف يدرس طبيعة الأدب على ضوء قصص أدبية محددة . والكتاب يتألف من ستة فصول هي ( الوزن ) ( اللغوية ) ( الصور ) ( التفكير الشعري ) ( الإحساس ) ( الكلمات ) فضلاً عن كلمة تمهيدية ونصوص مختارة للنقد وفهرس بأهم المراجع النقدية الحديثة وكشاف .

يقول المؤلف في كلمته التمهيدية إن للنقد الأدبي وظيفتين أساسيتين : أما الوظيفة الأولى فهي التعبير عن استجابة الناقد للعمل الفني تعبيراً مبرراً وأحياناً بقدر استطاع وإعانة القارئ بذلك على فهم العمل والاستمتاع به . وأما الوظيفة الثانية فهي الإبانة عن العناصر التي تمنح العمل الفني مذاقه الخاص الذي

على الجانب الصوتي من الشعر . وهذا مايتطلب على التألف ان يتجنبه .

يقول المؤلف في الفصل الاول ( الوزن ) اننا حين نتحدث عن الازواج نميل دائما الى مقارنتها ببغريات القلب أو حسرة البدين والقصعين انما السير أو تطاق الليل والتهساد ودورة الفصول أو دورة القمر حول الارض ودورة الارض حول الشمس . . وهذا خطأ . فالوزن ليس مجرد تكرار توحدت معينة وليس طريقه نصبك بها الوقت . انه صدى للحركة الدنيوية والعاطفية في نفس الإنسان وهو يتنوع بتنوع الحالات التي توكده . ولهذا فان الشاعر الذي يتألف في مراعاة الوزن يحرم نفسه من تصوير الظلال الدلالية للمواقف والافكار . ان الوزن ينبغي ان يشكل حسب الحالات القصيدة وأن يعبر عن التعقولات التي تمر بها . ليس الوزن غاية في حد ذاته ولكنه وسيلة لتحقيق ابعاد التجربة واستغلالها شكلا . ان سوينبرن في مسرحيته الشعرية ( التالانت ) يعنى بالوزن غاية فائقة . وديجاد الآن يو في قصيدته ( الغرباء ) يصل نفس الشيء . ولكن الشاعرين - ولم ذلك - لا يرضياننا ارضا، كاملا . وعلى ذلك انهما يقرران ان الوزن وانه وقبضة شعرية تسلب الغار، وعيه وتثيمه .

ولو اننا قارنا هذين الشاعرين بليون دون مثلا لنبين لنا الفرق بينهما وبينه . فليون يشاركهما عنايتهما بالوزن ولكنه يختلف منهما في انه لا يفرسه على قصيدته فرسا . ان الوزن عنده لمرة طبيعية لحركة العاطفة والذكر .

وفي الفصل الثاني ( الغاية ) يقول المؤلف ان الغاية قد تكون أداة ناعمة في يد الشاعر وقد تكون سارية . انها بوجه عام ليست عنصرا أساسيا في الشعر ولكن الشاعر البارع يستطيع تطويرها لطبقة افراسه . وقد اتى على الشئ الإنجليزي حين من الدهر ساد فيه مايعرف باسم ( الثنائي البطولي Herdic couplet ) وهو نموذج شعري يتألف من بيتين يتبعان قافية واحدة وكلا البيتين مؤلف من خمس لعمليات لتعمل كل لعملية منها سطحتين : الاولى غليظة والثانية خفيفة . ومن برعوا في كتابة هذا الثنائي البطولي بوب ودياردن اذ جعلاه منه وسيلة لنشر آرائهما وارسال الاقوال المأثورة او التهمك . وهناك في الشعر الإنجليزي نماذج اخرى كثيرة لشعراء احسنوا الانتفاع بالقافية كليون دون وهنري كنج واللورد تينسون .

وفي الفصل الثالث ( الصورة الشعرية ) يقول المؤلف ان الصورة توضح وتوضح افراء . ومن الغير للكتاب ان يلجأ اليها عالم تزود احدي هذه الهمام . ولا داعي لاستخدامها الا اذا كان هناك مايتوجب ذلك . فلوكان ( كان ايضى كملادة ) قد لغا تشبيها مكرورا ميتزلا ولعله كان اجدي عليك ان نقول ببساطة ( كان شاحيا جدا ) وقلوك ( اسود كجوف قلب ) صورة متكلمة . فهل السواد من لوزم جوف القلب ؟ ولم اللبيب بالذات ؟ الا انه ليس من الضروري ان تكون الصورة ناجحة ان تكون غريبة . فالاديب العظيم كثيرا مايطلق صورا مذهمة من ايسك الاثنياء . ولنتلاحظ ايضا ان الصورة تقاى بظلالها على كل ماحولها : فمسرقيات شكبير مثلا غلبة بالصور ولكنها صود مرطبة بعضها يبطي تعين على خلق الجو العام للمسرحة . هذه آيات لاليون من قصيدته ( الارض الجباب ) توضح لنا كيف تكون الصورة ناعمة طاعة .

لماذا هنا لثني . سوى الصخر  
الصخر ولا ماء . والطريق الرمل  
الطريق الذي يتعرج بين الجبال  
وهي جبال من صخر بلا ماء .  
لو كان ثمة ماء لتوقفنا وارتنونا  
به ان الر - لا يستطيع ديا ولا تفكيرا بين الصعود  
الفرق جاف والاقدام تفرس في الرمل  
اه لو كان ثمة ماء . بين الصخور  
لكن لم الجبل البت ينفرج عن اسنان نخرها السوس وماعاد  
في مكتبها الصقاع  
الا ان الر - لا يستطيع هنا قايما ولا رقدوا ولا فعودا  
حتى الصمت لاوجود له في الجبال  
بل دعه جاف لاجل لايعقبه امر  
حتى العزلة لاوجود لها في الجبال  
بل وجوه حمراء غليظة لكثير من انبياء هائلة  
وتغل من ابواب البيوت القصيدة من الطين المشموم  
ان هذه القطوعة - كما يقول اليت - تصور رحلة المسيح بعد  
فباحت من الانوات الى ايماموس ولكن مغزاهما يمثل ايضا في  
انها رحلة عبر الارض البليط او العالم الحديث كما يراه الشاعر . . وللقطوعة تعتمد على استخدام عدد من الصور البسيطة  
المرتبطة بعضها ببعض . فالصخر والماء والرمل صود بسيطة في  
جوهرها ولكن الشاعر استطاع ان يخلق منها كلا مركبا . ان  
للقطوعة كلها تطوير لصورة واحدة توحى بالعظم والتوق والاجهاد . . ان الاصداء والاعادات والمراوحة بين الصخر والماء كلها توحى  
بالغروب الروحي الذي يشكو منه عالما . فالصخر اسم  
لاتنحسب من مياه النعمة والصحة والايام . والطريق الرمل  
ساحل جاف لايزد ليحير الظم . والفرق جاف ولكن لاقيصة  
تطاول . والاقدام التي تفرس في الرمال تعبير عن التثقل  
واعتزال الارض تحت اقدام الانسان وانقطاع مسلكه بالثيرة  
التمسكة التي تخرج منها الحياة . والصمت والعزلة لتطعمهما  
صعبة التخلل الانساني واباطيل الكدح . ولم الجبل البت ينفر  
بالتشود والتشويخ والغروب . الخ . . ومن تراكم هذه الصور  
يخلق الشاعر جوا موحدا الآر متسلا .

وفي الفصل الرابع يشرح المؤلف مايعنيه ب ( التفكير الشعري ) يقول : ( ان كل انواع الكتابة تتطلب شيئا من التفكير وانه من المتصور ان يكتب المر ايسك الجمل دون شي من التفكير . ولكن التفكير الشعري يختلف عن سائر انواع التفكير . ان الكلمة في الشعر تكون عادة محملة بشحنة عاطفية وتنسم بالعقل او العلق . . انها ليست مجرد تقرير لحقيقة او عرض لراى . وانى من القول انه ينبغي علينا تحية ادراكنا الخاصة جانبنا عندما نحكم على قصيدة شعرية . ان أغلب الناس ينظفون من عقائدهم فيصلا في الحكم على الاممال الادبية الموضوعات امامهم ولكن هذا خطأ . من الممكن للمر ان يستمتع بقراءة جيرارد مانلي هوبكنز دون ان يكون متنبيا الى الكنيسة الرومانية الكاثوليكية كما انه من الممكن له ان يستمتع بقراءة اندرومارل دون ان يسكون من المثمنين على كتبه انجلترا . فالاديب ينبغي ان يرتفع لسوق اختلافات الراى والمذهب بل وان يعلمنا احترام من يخالفونا في الرأى .

أن التفكير الشعري هو ذلك اللون من التفكير الذي ( يخص به ) الشاعر ولا يقتصر على استخدامه في قصيدته .

فالفكرة في الشعر لابد وأن تنتقل في القارئ غير الكلمات والصور . أن توليد الأفكار المجردة في الشعر ليس تفكيراً شعرياً ولا يخلق شعراً جيداً . وإذا كان دون ودراين واليوت قد نجحوا في كتابة الشعر التامل لذلك لأن الفكرة عندهم لم تكن شيئاً منفصلاً عن الإحساس وإنما كانت تولد معه في ذات اللحظة .

هذه قصيدة لوكيم بليك اسمها ( شجرة السم ) توضح لنا مائنيه بالتفكير الشعري :

كنت غافياً من صديقي  
وكانتني بنظري لزال غصبي

وكنت غافياً من عدوي فلم أكتشف بذلك وتغافل غصبي

دويت غصبي بالخافوف

دويته يدعوني آلاء الليل وأطراف النهار

كنت أشرى عليه بالانتماءات

وبالكلام الناعمة للخدمة

راج لغصبي يتغافل ليلاً ونهاراً

حتى المر تقاضه لامة

ورأها عدوي تلعب

وكان يعلم أنها قد

فتسلل إلى حديثي

والليل يصحب القلب

وإلى الصباح سرتي

إن رأيت عدوي معاً تحت الشجرة

إن عني هذه القصيدة بسيط غاية البساطة . يرق المسكن

أن يعبر عنه هكذا : عندما كانت صديقي - باني غاضب منه

زال غصبي ولكن عندما غصبت من عدوي طويت جوانحي على هذا

الغضب ووجدت انصب له الشرارة حتى لقي حتفه .

والقصيدة تعبر عن عدة حقائق نفسية : فالغضب يزول عندما

يجد متنفساً ، وأخيراً الغضب يؤدي إلى الراء ، والانتماء لشرائخه

من كذا . ولكن الشاعر يعبر عن هذه الحقائق البسيطة تعبيراً

أقرباً معقداً . أن قصيدته رؤيا لأطعمة محددة وهي تعبير حرم عن

أخلى الإحساس وأعطاها غوراً . فالشاعر غير وشرير في نفس

الوقت : إنه غير لأنه كان صريحاً مع صديقه وشرير لأنه كان

خبيثاً مع عدوه . هذا الاعتراف الشريفة بفعله غير شريفة قريب

حقاً أننا لا نشعر هنا بأن الشاعر يكسّر الفكرة ليلاً وإنما نحس

بالأفكار تلويح في العاطفة ذواتاً مباشرة . وحديثه عن اهلاك

عدوه بهذه الثقة أمر مخيف حقاً . أن كلمة ( مجدداً ) في البيت

الأخير أيها قوي - بكاد أن يكون حسياً - بما أصاب هذا

العدو . والقصيدة تحتل التفسير على أكثر من مستوي :

فالليل والنهار قد يكونان رمزاً للخير والشر ، والعذيق لسه

تكون رمزاً لجنات عدن ، والتملحة قد تكون ثمرة شجرة المعرفة ،

والقلب ( أو النجم القلبي ) قد يكون رمزاً للهداية أو الضير

الخ . أن هذه القصيدة نموذج حسن للتفكير الشعري .

وخلاصة القول أن الأفكار المستمدة من الفلسفة أو علم النفس

أو علم الإنجاس البشرية لا تتحول أفكاراً شعرية بمجرد وضعها

في القصيدة . أنها تبدو كذلك حين يترجمها الشاعر ترجمة

شعرية . والفكرة واللغة شيئان لا يتصلان . وتغيير اللغة معناه تغيير الفكرة . أن التجربة الشعرية ليست استخداماً لمجموعة من الأفكار المتماثلة ولكنها علاقة حسية وعاطفية وذاتية على معنى الحياة .

وفي الفصل الخامس ( الإحساس ) يتحدث المؤلف عن دور الإحساس والعواطف في خلق العمل الفني . ويحذرنا المؤلف من الانغراق في العاطفية وفقدان القدرة على التحكم في الإحساس إذ أنها يؤديان عادة إلى عكس الذي المطلوب . أن جزءاً كبيراً من الشعر الرومانسي يعتمد على تملق الإحساس الساعمة ولذنية أحلام اليقظة . والمشكلة أن أبشرا كل عصر من العصور قد يكشفون عما في قضايتهم العصور السابقة من تكلف وعاطفية ولكنهم عاجزون عن اكتشاف ذلك في قضايتهم عصورهم . أننا الآن نسخر من العاطفية الرخيصة في مثل هذه الآيات :

أواه اصغ إلى الصوت المذب للظل !

إذ ترجمه الرياح ليلاً أنا، تجوالها !

أواه من يستطيع الصمود أمام صلاته الكثيرة للأشجان ؟

إذ يقول : أواه يائي ، يائي العزيز ، عد إلى البيت !

ولكن كم في شعرنا العديد من آيات لا تفلح عاطفية وابتدالا عن هذه الآيات ومع ذلك فتحن لانظن إليها . . .

نود أن نقرر أنه ليس هناك ما هو أسهل من كتابة قصيدة تراخية بكلمات ( مايو ) و ( مايو ) و ( الحب ) و ( النجوم ) وأرضها ، الجنائير بها . أن صغار الشعراء يعشون بهذه الألفاظ ولكن الشاعر الأصل يعرف قيمتها الحقيقية . والفارق بين الاثنين أن الأول يعرض إحساسه على الانتقاد بكل فجائيتها وصناعتيتها وسذاجتها أما الثاني فلا يرضى علينا غير أعظم مالى الإحساس وأخيراً . أن التحكم في العاطفة لا يعني التهويم من شأنها وإنما يعني القدرة على التفرق إليها نظرة موضوعية .

هاتان قصيدتان تتناولان نفس الموضوع تقريباً ولكنهما تفرقان . فيما نرجو - بين الإحساس الصادق والإحساس المصنوع نظرة نهائية .

يقول جيمز . تومسون في قصيدته ( يوم الأحد على النهر ) :

حيثي تبديل على الماء، وهي تلمح

ولله يجرى يجري مبتعداً

أنها ترى فيه جمالها مشرقاً

خلال الللال والغدير والانفصان

أواه خيرا أيها النهر ذو الغدير

إذ تتزلق أوجاجك الصغيرة الهبة مارة بها

كيف أن صورتها ستبقى لأبداً في الابد

تقي، صافية إعمالاً بوحى الصافية

ويقول دوبرت بروانتج في قصيدته ( لقاء في الليل ) :

البحر الرمادي اللون والأرض السوداء الطويلة

ونصف قمر أصفر يشرق كبيراً مختفياً

والأمواج الصغيرة المجلجلة التي تغفل

من نومها في حلقات نارية

إذ اكسب الخور بمكتم قاربي

واحد، من سرعته في الزمال الوحلة

ويبقى أمامي ميل من الساحل بروائحه البحرية الدافئة

وعل أن أرى بثلاثة حقول حتى تظهر لي الزهرة

للمعاني المادية الحية التي تنطوي عليها هذه الكلمات قد غطت الآن بل وعالت ، ، ويعلق المؤلف على هذه الفقرة بقوله أننا قد فقدنا القدرة فعلا على تلويق كل معنى اللغة من خلال إبطاءات ، والاديب الحق - شاعر! كان أو تاترا - هو من استطاع احياء المعاني المادية للكلمات ونفخ الحياة فيها .

ان لكل عصر جميعا لفظيا آتيا لديه . على القرن الثامن عشر مثلا قوى التسود بأن بعض الالفاظ أغنى شاعرية من غيرها وبذلك سجد مايرير باسم المعجم Poetic Diction وهو مجموعة من الالفاظ والتعبيرات التي اصطلح النقاد والادباء على انها ابلى من غيرها وأولى حقا من الشاعرية . ولم تكن لودة الرومانسيين على هذا المعجم الشعرى البالي الا تعبيرا عن رغبتهم في خلق لغة جديدة تلام عصرهم . على أن لغة الشعر الرومانسي ما لبثت ان تحجرت ببلودها وانحصرت في قسالب لا تتطاعها وأصبحت عاجزة عن مسابقة الحياة . ومالبت ت . س اليون في مطلع القرن العشرين أن أعلن لودته على المعجم الشعرى الرومانسي وراح يستمد صوره وأخيلته من مظاهر الحياة المعاصرة من حوله فعلا بذلك على انه خسر هناك كلمات شعرية وكلمات غير شعرية . نقل معنى الحياة بصلح موضوعا للشعر حادام الشاعر يتفعل به ويحييه - بواسطة خلقه الخائى - الى شيء جديد .

ويانتم المؤلف كتابه بقوله انه ليست هناك لغة واحدة لتعبد للكاتب كيف يستخدم اللغة . لكل كاتب حر في ان يكتب بالطريقة التي تروق له انه يخلق عملا فنيا في نهاية الامر . لقد كان هنري جيمز يكتب بطريقة مختلفة من تلك التي يكتب بها ه . ه . لورانس ولكن الرجلين مع ذلك كتابان عظيمان ولهم ان يخلقوا الكلاسيك لفته ويثقف أسرارها حتى يحيا تعبيرة عن انفسهم بالحياة سودا وديقا بقدر استطاع .

ماهر شفيق فريد

طرفة على زجاج النافذة ، وعلش حاذ سريع  
واشمال لقلب الزرق على حين غرة  
وصوت أخت جرسا ، خلال المراحه ومضاهيه ،  
من نبض القلبين والصدر لصق الصدر .

فلا حاجة بنا الى طويل بحث حتى نتبين زيف القصيدة الأولى اذا قيست بالثانية . ان قصيدة توسون صناعية وخياله قاصر عن الارتفاع الى الالاق التي يطاول الوصول اليها وهو يفتقر نفسه فعلا بذلك على انه شاعر غير فاضح . اما براوننج فهو - على العكس من ذلك - يعبر تعبيرا صادقا عن مشاعر الترقب والهلالة التي تساور التكلم وهو في طريقه الى لقاء حبيبته . ان الشاعر لا يعيد نفسه هنا وإنما يوجه همه الى تصوير الموقف كما تمثله وعاش فيه . ان عبارة ( يبقى امامي ميل ) تعبیر عن لفته ، و ( الساحل بروانسه البحرية الدافئة ) تعبیر عما يكتنف الظلمة من لذة ، وكسنا نريد لنزعم ان هذه القصيدة من فصائل الغزل العتيقة كعصفه دون أو مارفل وانما نريد لتقول انها استطاعت - رغم تعدد الالفاظ - ان تؤدى على احسن وجه عارست لنفسها ان تزدية .

ولى الفصل السادس والاخير ( الكلمات ) يسوق المؤلف قوى الاستدلال . ل . لو في مقالته السهام ( اسعى ادر من آثار الشعر الانجليزى ) : ( ان اغلب الكلمات التي نستعملها اليوم للتعبير عن المفاهيم الدلالية والمعنوية والروحية قد كانت ذات دلالة مادية في الاصل . فكلية Wrong على سبيل المثال كانت تعني شيئا يلو ، وكلمة Implied نفسها كانت تعني شيئا يلف في اطواء شيء آخر ، كما كانت كلمة Involve تقوم على مفهوم شيء يلو او يعلب ، وكللمة Concept نفسها ترجع باصولها الى فكرة التقبل أو الانسحاب . وكلمة Consider كانت تعني في مبداء المرحلة المتفق على النجوم .. وكلمة Attentively ترتكز على فكرة الانتشاء الفاضل .. ولكن

## فينح يوان - تشين موجز تاريخ الأدب الصيني القديم



A Short History of classical chinese literature  
by : Ferg Yuan-Chun, Foreign Languages Press, Peking

صحيح ان انتاج الغرب الادبي والفكرى يمثل في المرحلة الراحة ارقى معطيات الحضارة الانسانية التي اراها التقدم التكنولوجي العريق ، والمعاشية الطويلة لشتى الانجازات العلمية والتجربة المعاصرة لآراء الاساليب التكنيكية في شتى مجالات الامع الفنى ، وهذا هو ما يوجب علينا الاهتمام بمطاه الحضارة الغربية . الا ان نقش هذه الظاهرة - الاعمال التام تقريبها لانتاج اسيا وافريقيا في مقابل سعاد الاهتمام بنتاج الغرب - يعلن عن موقف فكرى جينه - لا يلد معه القول بان التخلف الحضارى التضيد الذى يعيشه هذه المنطقة من العالم يترك

ليس ثمة شك في ان معلومات القارىء العربى عن الادب الصينى - قديمه وحديثه - قليلة للغاية . بل تكاد تنجم بانعدامها . ذلك لان ما ترجم الى العربية من ادب هذا البلد الذى تحتل حدوده اكثر من ربع سكان العالم ، يمكن حصره على اصابع اليد ببساطة . فبينما اكتلت سوق ترجمياتنا بكافة ما يصدره الغرب من كتب ، تركت اداب الصين والهند وافريقيا السوداء وجنوب وشرق اسيا بكلمة - ارضا يكرأ لا نودها الاقلام العربية بالدرس أو الترجمة ، وبليت وهذا مجهولة لقراءنا وكتابنا على السواء .



بعضاته فوق كل انتاجها الأدبي والفكري ، ومن ثم يعلنا من الانكسار إليها ، هذا القول تسجيح من البداية التمازج الجيد من إنتاج أبناء هذه المنطقة ، وهذا هو ما يضم علينا اليوم ان نلتفت الى أدب هذا الجزء ، من الصالح ، الى أدب الصين والهند واليابان والولايات السوداء وجنوب شرق آسيا بأكمله .. حتى نستطيع ان نؤمن بقيتنا أننا نعيش في منتصف القرن العشرين ، وحتى نتلفح وجدانات افكاره العربي على سبيل معطيات الحضارة والفكر الانساني .

والكتاب الذي نقدمه الآن يعرض في ايجاز سريع تطور الأدب الصيني منذ القرن السادس عشر قبل الميلاد وحتى بدايات القرن الحالي . او بمعنى أكثر تحديدا ، حتى مايو عام ١٩١٩ ، حيث قامت ما تسمى بالحركة الرابعة وهي واحدة من التورات الطلابية الهامة في تاريخ الصين الحديثة والتي اظلمت بعدها تماما مغاليم الأدب الصيني . وقد جاءت هذه الثورة بعد فترة طويلة من الاضطراب ، بدأت بانتهاز الحكم الامبراطوري للصين وتصدع بنياله ، مما دفع الامبراطور الطين بوي الى التنازل عن العرش في فبراير عام ١٩١٢ تحت ضغط الجماهير الزاحفة بقيادة صن يات صن ، الذي تولى رئاسة اول جمهورية في تاريخ الصين في نفس هذا العام ، ومنذ ذلك الوقت ، عاشت الصين فترة من الخصب فترات حياتها الصغرى والنورية ، وزاد هذا الطابع مبسسه على كل انتاج الفترة الأدبي ، ومن ثم يعلنا من ذلك الوقت ، وعلى التحديد ، من مايو عام ١٩١٩ ، الأدب الصيني الحديث اما كل الأدب الصيني السابق على هذه الفترة فان الكتابة فصلته تحت عنوان الأدب الصيني القديم . وإن كان هذا التصنيف يضعف كثيرا من التصديق ان يصح من التباينات التي تتخلل من رؤية معاصرة للواقع والتي كتبت في آخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي ، الى غاية الأدب الصيني القديم ولم التباين الشديد بين الموقف الحضاري الذي صيرره عنه هذه الكتابات والوقوف الذي اتجبه أغلب التجارب الأدب القديم .

والكتابة لينج يونان ، تسين ، من أبرز دوايس الأدب في الصين المعاصرة ؛ ولدت عام ١٩٠٠ في قرية تانلو بولاية هانوي ولقبت بليها في بكين ، ثم حصلت على الدكتوراه في الأدب من السويدون ، وبعد الحركة الرابعة - مايو ١٩١٩ - نشرت مجموعة من القصص القصيرة تحت اسم مستعار هو « ص كان » .. ثم عملت بعد ذلك استاذة لكتاب بجامعة فورتان ويوهان ومن يات صن وتعمل حاليا بجامعة شان تونغ .. ومن أهم مؤلفاتها « تاريخ الشعر الصيني » و « موجز تاريخ الأدب الصيني » و « من السجينة القديمة » و « موجز تاريخ الأدب الصيني القديم » الذي تتناوله بالعرض الآن ، وترجمه الى الإنجليزية ياتج صن بي وجانديس ياتج وأصدرته دار النشر بالغات الأجنبية في بكين .

وتنتهج الكتابة في هذا الكتاب منهجا علميا يبتليق من طبيعة رؤيتها تنوعية المور الفصائل الذي يلعبه الأدب في المجتمع الذي يتغير ويؤثر فيه « ان ترى ان « الأدب هو الشكل الفني الذي يعكس الحياة خلال مجموعة من الصور ، يعطى الكتاب من خلالها رؤيته للحياة ولعالم من حوله » ( ص ٩ ) وتعتمد في ان كل الفنون البدائية قد نمت من خلال العمل - كما يقول يو صن - لانه في البداية لم تكن لغة مشتركة ، غير ان الرقية في التفاهم أثناء العمل الجماعي ، وخاصة بعد ان تعزل تماما الوجود الفردي المنزل ، هي التي ولدت اللغة ، الأصوات المختلفة التي كونت النواة الجينية للغة . ولذا يعتبر يو صن

ان الصيغة البدائية التي تان يخلقها الانسان البدائي بشكل منظم - حين خوفه مثلا - نوع من الإبداع الفني .

من هذه الرؤية المدركة لطبيعة الالتحام بين الفن الواقع ، وتنوعه التأثير المتبادل بينهما ، ينطلق منهج الكتابة في رسدنا الموجز لتاريخ الأدب الصيني القديم ، ولهذا فان فصول الكتاب الستة ، تبدأ كلها بتقديم صورة لعالم الإطار الاجتماعي للفترة التي تتناولها بالأساس - مع التعرف السريع على كافة القوى الاجتماعية ومكانها من لوحة الواقع المجتمعي ، وأيضا على نوعية التناقضات التي يتحرك هذا الواقع من خلال تفاعلها ، ثم تقدم بعد ذلك مسحا سريحا للنتاج الأدبي والفكري لهذه الفترة ، بالصورة التي نخرج منها في النهاية ، وقد سلمنا مع الكتابة بأن الأدب في مجموعها ليس سوى تعبير حقيقي عن هذا الواقع ، رؤية تكل ما فيه من تناقضات .. هذا وترتبط الكتابة قليلا عند بعض الآثار الهامة التي خلفها كل عصر ، ولترجع الى فصول الكتاب الستة .

يبدأ الفصل الأول « أصل الأدب الصيني » بدراسة مسحية للأبوال الشفوية التي ظهرت في الارض الصينية مع بدايات تبلور الشكل القصوي للمجتمع ( القرن السادس عشر قبل الميلاد ) حيث ازدهرت الأغنية وليدة العمل والمرافقة له . في هذه الفترة عكس الأدب حياة الانسان بكل الأشياء البسيطة التي تتعامل معها في الأساطير والقصص الشعبية الميسلة التي سلوبت فيه الرؤية التمسح لجزيئات الواقع الاجتماعي ، كما حصلت لنا هذه الفترة أيضا أول المخطوطات الصينية على رفيع البرونز وعظام السلحف وغيرها ، وبدأت الصينية ، كلفة بدائية الى حد ما تنمو على دروب التطور ، تاركة ميسما فوق كل الانتاج الأدبي الصيني ، ذلك لأن « طبيعة اللغة الصينية المتشعبة بطريقة غريبة ، والتي نجح في بعض الأحيان الى تصويها « بمرأى العين » أصبحت في أعطاء الأدب الصيني القديم وعينة الخاصة الى حد ما ، والتي تمتح ملامحها من الإيجار المركز ومن القوة » ( ص ١٢ )

وعلى الصعيد الاجتماعي كانت « ملاحج المجتمع اليهودي المسمى لتحدد في الزراعة والزواج الفردي والحرفية ، وكانت نمد ، هذه الملاحج ، متقدمة نسبيا بالقياس الى هذا العصر ، وخلال هذه المواقض ظهرت ملكة من العبيد وملازم العبيد ، لتؤسس واحدة من أولى الحضارات التي عرفت في ذلك الوقت » ( ص ١٢ ) .. وبدأت هذه المواقض تأخذ طريقتها - متحركة بكل تناقضاتها - الى الأدب ، عبر أول الأساطير وأفعها ( أسطورة الفيضان ) التي ترجع الى أوائل عهد أسرة شانج ( ١٦٠٠ - ١١٠٠ ق.م ) وخلال كافة اللغات والقصائد التي اتجبتها للفترة ، والتي كانت شديد الالتصاق بالعمل ..

نحن نسال الرب في ذلك اليوم المقدس

أذاهب أنت لتنهينا المطر ؟

مطر من الشرق ؟

مطر من الغرب ؟

مطر من الشمال ؟

مطر من الجنوب ؟

وتند التسلوج الشعرية البدائية كالتولج السابق ، وبعض القصص الأسطورية الصغيرة التي وصلتنا من عهد أسرة شانج البدايات الحقيقية لتطور الأدب الصيني ، او بمعنى آخر ، هي الفصل الأول في تاريخ هذا الأدب .

أما الفصل الثاني ، فإنه يستغرق اثنتا عشرة سنة المتعددة من القرن الحادي عشر قبل الميلاد حتى مطلع القرن الثالث من نفس التكوين . - وتلف هذه الفترة كلها خلال حكم أبرتي تشو ، الغربية ( ١١٠٠ - ٧٧١ ق.م ) ، والشرقية ( ٧٧٠ - ٢٢١ ) - وعلى طول هذه الفترة كان الشكل الاجتماعي هو اللون السائد في لوحة الواقع المجتمعي ، بعد أن انحلت تماما عند مطلع القرن الحادي عشر قبل الميلاد مواضع الاجتماع اليهودي ، ودمر الملك يو أول ملوك أسرة تشو الغربية حكم آخر أفراد أسرة شانشي . وبرت هذه التغيرات المجتمعية الهامة خلالها على آداب هذه الفترة التي تنحدر في الأغاني والشعر القصصي ، وإن كانت تفتقر تماما إلى الملحمة إذ من المعروف لكل الدارسين أن « الآداب الصيني ينحدر تماما إلى اللحام الكبيرة » ( ص ١٥ ) ، وإن استعينا أن نضرب على معالجات غنية لأفكار الغير والشعر والعدالة - الأفكار التي تدور حولها اللحام - ضمن إنتاجه من الأساطير والقصص الشعرية .

رأهم ما أنتجته هذه المرحلة ( كتاب الأغاني The Book of Songs ) الذي يتضمن دراسة مسحية شاملة لأغلب دواخل الشعر الصيني حتى ذلك العهد ، إذ يحتوي على أكثر من ٦٠٠ أغنية ترجع إلى ما قبل القرن السادس قبل الميلاد ، بعضها أغنيات شعبية جماعية ، والبعض الآخر من أغاني الرقص ، وكلاهما من الأغنيات الشفوية مجهولة المؤلف . من أبداع الطلائع ، وتحمل في طياتها سمات الشعرية التي صبرت منها ، مميزة من كل ما فيها من علاقات .. من ثلاثة السيد بالفرن .. عن وضع القارة في المجتمع .. عن الإجماع الشديد الذي يعاقب لحظات الغنى بتناقضات الواقع .. عن المفارقات الغرامية السالجة التي كانت علما على علاقات الحب في هذا المجتمع .. عن تعزق وجدان الفن بين جبهته للأرض وكراهيته لوضع الفلذ عليها .. من الصيد والرمي والزراعة .. من الحرب والحب والزواج .. عن الطعام والشراب والقبلى .. عن كل ما كان يدور في وادي النهر الأصفر من علاقات وأحداث .. ولتقرأ ذلك النموذج الشعري الصغير الذي يعبر في براعة غنية من وضع القارة في هذا المجتمع ..

تطرى أيام الربيع

مصحفية منها النجوم البيضاء المزاحمة

قلب الفتاة مثل وحزن

لأما مرحلة على الذهاب إلى المنزل مع السيد

ولكن أهم جزء من ( كتاب الأغاني ) هو ذلك الذي يتضمن العديد من المقارنات بين الأغاني التنسائية في تلك الفترة المعيشة والمثقلة ، والتي تؤكد كثرتها وتشابهها تلك الغربية التي ينطق منها الأسس الموسيقي لهذه التدرجاسة ، وهي أن الأدب - والشفوي منه بصفة خاصة - يحمل داخل طياته التناقض الاجتماعي الذي يصدر عنه ، ويعبر عن شتى أبعاده ، ومن هنا كان هذا التشابه ولابد توجد الأسس المجتمعي الذي صممت منه هذه الأغنيات . وقد استطاعت لفه هذه الأغنيات العذبة البسيطة أن تعطي صورة حقيقية للحياة في عصر أسرة تشو الغربية ، كما جعلت في الوقت نفسه بلور الاتجاه الواقعي في الشعر الصيني ، إذ تمكنت هذه الأغنيات من الاقتراب من واسع الحياة اليومية ، بينما حمل ( كتاب التاريخ The Book of Change الملاحج التاريخية للفترة ورصد ( كتاب التاريخ The Book of History ) الملاحج الاجتماعية لهذا العصر .

أما الجزء الأخير من الفصل الثاني في لاريخ تطور الأدب الصيني - عصر أسرة تشو الشرقية - فقد حاصر التنوير الذي صاحب ظهور طبقة جديدة بين الأراضي ، وغاش مرحلة الصراع بين هؤلاء الملوك الجدد ، وبين ملك الأراضي القديمة والنظام الاجتماعي القديم بأكمله ، وقد استطاع هذا الصراع أن يثرى أدب هذا العصر ، حيث يبرز أعظم شعراء هذه المرحلة تشي يوان ( يرجع مولده ٢٤٢ - ٢٧٨ ق.م ) ووفاته بين ٢٨٠ - ٢٧٨ ق.م ) الذي ألفني شعر هذه المرحلة بولفاته الشعرية الناضجة ( تسع قصائد Nine Odes ) و ( نى سساو Li Sao ) وهي ، لزوج مؤلفاته ، قصيدة طويلة يربو عدد أبياتها على اثنتا عشرة ألف بيتا ( تسع بكاليات Riddles ) وهي قصيدة طويلة تحتوي على تيف ومائة سؤال يتم إجابتها بالتقواهر الطبيعية ويحاول الوصول إلى تفسير للوجود . وتحتوي كل مفصلات ذلك الشعر العظيم على الكثير من الاستعارات الميتولوجية التي يضم بها بناء قصائده .. هذا الأسلوب الذي يستند شعراء عصرنا أنهم مبعوه !

وقد صاحب تشي يوان في تلك الفترة كثيرا من الشعراء مثل نانج لي وتشنج تشاي وسنج يو ، وإن لم يبق حتى اليوم سوى تسعة من سنج يو السدي لاجل تلميذا تشي يوان .. والذي استند من نفسه التتري وخاصة في أهم ما كتب .. ( الحاورات التسع Nine Arguments ) وهي عبارة عن تسع قصائد شعرية ذات خلفية فلسفية .. ومن لزوج قصائده مطولة للشهيرة ( صلاة الجنان Requiem ) التي يتحدث فيها عن عذاب أحد الملوك في قبره بعد موته ، مقابل كل لحظة بين جزليات هذا الطباق مؤيين أنواعا لاضغاث والترف التي كان يعارضها هذا الملك قبل وفاته .. ومن خلال كل أشعاره ، نجد أنه قد تتبع بعض خطوات الشاعر الزائد تشي يوان ، وأنها مما يعتبران خير شعراء هذه الفترة .

وشهدت هذه المرحلة أيضا ميلاد الكثير من الفلاسفة الذين حلوا لنا العديد من الكتابات التاريخية والفلسفية ، كما شهدت المرحلة على أيديهم ميلاد الكثير من القصص والمهرجات التي نفسها أهم كتب هذه الفترة مثل ( كتاب الجبال والبحار The Book of Mountains and Seas ) الذي يحتوي على كثير من الأساطير الصينية الممتدة والقصص الشعبية التي حققت القربا كبيرا من فضايا الحياة اليومية ، و ( كتاب الأغاني The Book of Songs ) وهو غير الكتاب السابق المعروف بنفس الاسم وإن كان قريبا منه ، وكتاب ( رحلات الملك مو .. The Travels of king Mu ) وهو مزيج من التاريخ الحقيقي ، والقصص الخيالية .

كما احتلت الفلسفة بوجه خاص مكانا بارزا في لوحة هذا العصر .. إذ ظهرت خلال هذه الفترة كتابات كونفوشيوس ومينشيوس ولازو وشن تزو .. وإن كانت كتابات الثلاثة الآخرين قد سارت دوما في ركب المدرسة الكونفوشيوسية التي أبتت بحق أن الفلسفة نوع من البناء العلوي الذي يبتثق من الواقع الاجتماعي في تلك الفترة ، إلا أن بوادر فلسفة جديدة ومستقلة قد لاحت خلال كتابات لي إير وشنج تشي وهانلي الذي يعد بحق الأب الشرعي لتفكير في الصين القديمة ، إذ ظهر في كتاباتهم البلور الجينية لتفكير الطبقي والانعقاد الديموقراطي

.. وبصفة عامة فقد مثلت كتابات هؤلاء الثلاثة الوجهة المقابل لفلسفة كونفوشيوس وتلاميذه ، كما حملت وجهات نظر شعبية وتقدمية في الفلسفة .

وببدأ الفصل الثالث في تاريخ الأدب الصيني مع أسرتي تشين وهان - تشين ( ٢٢١ - ٢٠٦ ق.م ) هان ( ٢٠٦ ق.م - ٢٢٠ م ) - وبعد أن تمكن هانج تي ، أول إمبراطوري أسرة تشين من توحيد الصين تماما ، محققا بذلك أماني الإقطاع في الاستيلاء الكامل على السلطة ، فاضيا في الوقت نفسه على عداية توزع السلطة بين أيدي حكام الولايات الصغيرة ، تحدث بذلك تفيرا هائلا في خريطة العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع الصيني آنذاك ، وبدأ الإقطاع منذ ذلك التاريخ في تدعيم سلطته جيلا بعد جيل .. وعلى طول هذه الفترة الممتدة عبر أكثر من أربعة قرون ، تطورت الزراعة والتجارة ، وظهر الوراق وانتشرت الكتابة ، وحصدت تغيرات حصارية عديدة ، انعكست بصورة مباشرة على الإنتاج الأدبي والفلسفي لهذه الفترة .

ومن أبرز كتاب هذه المرحلة سيوما تشينسين ، استناد التثري الكلاسيكي في تاريخ الأدب الصيني ، ولد عام ١٤٠ ق.م. وقام برحلات عديدة في ربوع الصين ، أسفرت عن كتابه المصنف ( السجل التاريخي The Historical Records ) الذي يعد أول كتاب من نوعه في تاريخ الأدب الصيني ، إذ رصد فيه تطور تاريخ الصين حتى عصره ، وتاريخ تطور العلاقات والقرى الاجتماعية بها ، مسجلا شتى تيارات التغيير التي اجتاحت وجه العصر ، ومهدا الطريق أمام كتاب بان كوي الذي صدر بعده بفترة عن ( تاريخ أسرة هان Han Dynasty History ) ، وقد ساعده في جمع مادته التاريخية معاصره بان شاو .

ومن أهم مفكري هذه الفترة وانج تشونج الذي وضع لأول مرة في تاريخ الفلسفة الصينية نظريته الفلسفية في صورة فراسي ، هذا إلى جانب كتاباته الشعرية العامة ، وبصفة عامة يمكننا القول بأن الفلسفة بدأت منذ ذلك الحين تفرد عالم الفن بصلة مفردة لغزوت واسعة في النقص الشعبي مثل ( البوابة الشرقية East Gate ) و ( الزوجة المريضة The Sick Wife ) و ( أغنية اليتيم Song of the Orphan ) وفي أسلوب قصائد هذه المرحلة كانت الفلسفة

قائمة دائما في الخلفية.. هذا ما نؤكد التمازج المعقدة الناصجة التي تركها لنا أكثر شعراء هذه المرحلة مهارة ، مثل تسياوشن ( ١٩٢ - ٢٢٢ ) ابن السياسي المشهور تساو تساو والذي نجح شعره في إعطائنا صورة كاملة من الحياة في عصره . ويوان مينج ( ٣١٥ - ٢٧ ) الذي استطاعت موهبته الشعرية الدفاعية أن تنصبه أميراً على شعراء مملكة تشن ، وأن تلعب اسمه كواحد من أكبر الكتاب في تاريخ الصين القديمة . إذ استطاع أن يحصل شعراء آلام العبيد الذي كان واحدا منهم ، وأن يطلق عبر قصائده صرخات كل الفقراء ..

لم أرغب أبدا في تقاضي راتب وطني  
المحتول .. وأصبح الراتب مهني ..  
لذلك فإن أعمل بنفسى .. أبدا لا أستريح  
أحيانا .. في الجوع والبرد .. لا أكل إلا القلطات

ويواتشو ( ٤١٠ - ٤٦٦ ) شاعر شينغهاي الذي قتله المتحردون ، والذي حمل شعره كل آلام تشاكه الفترة المريبة .. عذابات الأحباط وعدم القدرة على التمرد ..

على المائدة لا أستطيع أن أكل ..  
أقرب العمود بسيني .. وأنتهد  
حتى متى .. تسرب الحياة من بين أصابعى ؟  
حتى متى .. تكبل حظواي .. نظل اجنحتي مطوية ؟

وكان يو ( ١٨٥ - ٢٦٠ ) الذي اعتقد في حكاياته الشعرية على كتاب سيوما تشين الشهير ( السجل التاريخي ) وليو تشينج ( ٢٠٢ - ٤٤٤ ) ولي تشينج تشو ، وي تشين ، ين يان ، يان هو .. وغيرهم .

كما شهدت هذه الفترة تطورا تكنيكيا واضحا في الرواية والمرحجة على أيدي ، هانج ينج ، ليوجسيوانج ، يوان كانج ، يوانج ، تشاوي .. وإن كانت أغلب كتابات هذه الفترة الروائية والمرحجة ليست سوى امتداد للكتاب الرابع ( رحلات الملك مو ) .. إلا أن بعض كتاب هذه الفترة قد استلهموا أن يعدوا كثيرا من الأعمال التي تميزت بروحها اللاتية وخصوبتها الفنية مثل ( حديقة المعجزات The Garden of Marvels ) ليو تشينج تشو ، و ( ملحق حكايات تشي Supplement to the Tales of Chi ) لوي تشينج و ( حكايات ) لوين يوانج و ( قصص مرحة Merry Stories ) لهو يو .. وغيرهم . هذا وقد انتشرت خلال هذه الفترة بصفة خاصة الرقصات والأغاني الشعبية والمرحجات .

كل هذا ليس جديدا على الأدب الصيني ولم ينفك اليه تصنيفات مكموسة .. والتي الجديد الذي أضافته هذه الفترة ، حتى ، هو بحداه ظهور الدراسات النقدية الأدبية التي تناولت بالتقييم أساح هذه الفترة وحاولت أن تلعب الأسس النظرية له .. ووضح ذلك في كتاب تشونج جانج ( نقد الشعر Critique of Poetry ) الذي كتب بين تشي لي ( تعديرات عالميية Family Admonitions ) .

لما القرون الثمانية الواقعة بين القرن السادس حيث تمكن الإمبراطور وين تي من الاستيلاء الكامل على السلطة ، وتمتص انفر اربع عشر حيسا سلطت أسرة يوان ، فانها تشكل الفصل الرابع في تاريخ تطور الأدب الصيني ، ففي هذه الفترة كان المجتمع الإقطاعي يعيش أبهى مصوره وأكثرها استقرارا .. وكانت طبقة ملاك الأراضي تزدهر من طريق الرواية من جهة وعن طريق ظهور الطامعين جدد من جهة أخرى ، ولم تشهد الفترة - على طولها - سوى بعض الاضطرابات البسيطة الناجمة عن تسارع بعض الملاك الجدد والقدامى على السلطة . ولكن رسوخ قديم الحكم الإقطاعي على الصيد النومي حال دون هذه الاضطرابات وانتقامهم . لذلك ازدهرت - في ظل هذا الاستقرار النسبي - شتى الحرف والتجارة .. وأصبحت الصين مركزا اقتصاديا وتجاريا لاسيا باكها ، وزدهر الشعر والرسم بصفة خاصة ، واخترعت حروف الطباعة والبارود والبوصلة وإن اخترى القرنين الثاني عشر والثالث عشر من هذه الفترة بعض الاضطرابات وليدة الغزو التتري الذي طوى الصين باكها تحت راية المكارس المغولي جنكيز خان .

وخلال هذه الفترة الطويلة من الاستقرار النسبي للإقطاع لم يستعمر التتري ، تمكن الأدب من التعبير عن شتى جزليات الحياة وإن تأثر في البداية بالتيارات الأدبية في المرحلة السابقة والتي تركت بصماتها واضحة على كل إنتاج المرحلة الأدبي ، وخاصة على كتابات وانج يو ، وانج تشيانج ، لوتشاو - لين ،

لويين وانج - رغم أن هؤلاء الأربعة قد عرفوا كأكبر شعراء بدايات عهد أسرة تانج (٦١٨ - ٩٠٧) - وغيرهم .. وبذلك القواعد التكنيكية الصارمة تأخذ طريقها .. على أيديهم .. إلى الشعر الصيني ، و هجر الشعراء تماماً ذلك الأسلوب القديم الذي كان يعطي الشاعر كمية كبيرة من الحرية ، وبدأ في الظهور أسلوب جديد يفرس على الفصائد مددا معيناً من الأبيات .. بل عدداً معيناً من الكلمات في كل بيت .. فظهرت التحاليل والرباعيات وغيرها من الأشكال التي قوليت الشعر داخل أطرها

ولكن هذه الفترة لم تعد الاتجاهات الشعرية ذات الطابع الخاص ، والتي تمكنت من التعبير عن الأبعاد الذاتية لهؤلاء المرحلة ، كما تم على يدى الشاعر وانج وي (٧٠١ - ٧٦١) الذى قال عنه سوانجيو : أن شعره نوع من الرسم .. الرسم الشعرى ، حيث كانت الكلمات لا تدخل علة الشعرى أصواتاً أو دعواً ، ولكنها تلجج بوصفها لوعية للصور فى العرجة الأولى . وكذلك الشعراء ، ليو (٧٠١ - ٧٦٢) وتوفو (٧١٢ - ٧٧٠) الذى بدأ يكتب الشعر فى السابعة من عمره ، والذي استطاع أن يث شعره فهمه الشديد العميق للحياة والمجتمع ، هذا إلى جانب دفعه صوت الرية عالياً ، عبر كافة انشاده ، إلى الذى الذى استحق منه أن يلقب بالشاعر الشير . وهان يو (٧٦٨ - ٨٢٤) وليوسونج يوان (٧٧٢ - ٨١٩) اللذان بذلا جهداً كبيراً فى تطور الكونفشيوسية ورفع رايها عالياً . واللذان كانا إلى جانب كونهما شعراء اثنين من أهم فلاسفة تلك الفترة ، وقد خلاهما أعمالاً فلسفية ممددة ، ووضعا نظريتهما الفلسفية فى فروع ، وضمناها كتابهما الشهير (ردا لي يو A Reply to Li Yu كما تركا كتاباً آخرى منها ( عن اللانغ On Pe Jialang الذى حاول أن يفسلها فيه واقع الانقلاص فى تلك الفترة ونزوحها انقلب من يعنى تفسلاته .

أما خلال فترة الاستعمار التتري ، فقد تركت طبيعة التأثير فى دور الفنون ، ذلك التأثير الذى أمالته جده الوضع الاجتماعى الجاني تحت أقدام الغزاة ، ألها على تشكيل الفنون معها . وكان المسرح - لا الشعر - أكثر فنون هذه الأسرة تزدهاراً . ورغم كل البدايات التكنيكية التى كان باستطاعتنا رسمها فى سراحه بسهولة ، وبدأ الأدب يهتم بتصوير كميات التشقاء الهائلة التى كانت تعيشها نساء هذا العصر ، مع التركيز على حالات الإحباط وعدم البوح التى كن يمشينها ، وذلك كمنادى دعى لحالة الصين الجانية تحت أقدام الخلائج الملول .. فظهرت قصة ( ابنة الأمير هو Prince Huo's Daughter ) و ( قصة ينج ينج Fei Yen The Story of Ying-Ying ) و ( فى هذا الإنجاء ، بينما صورت قصتا ( رجل عجوز من المدينة الشرقية The Old Man of the East City و ( الخيل الأحمر Red Thread ) أحوال الحروب الدامية التى أسفرت عن هزيمة الصين واستسلامها .

ومن الغريب أن تلك المرحلة - مرحلة الاستعمار التتري - تطوى تحت العصور الذهبية القليلة فى تاريخ الصين .. فقد ازدهرت خلالها الرواية والمسرحية بصورة غير معهودة من قبل . واحتلتا مكان الصدارة من لوحة الأدب فى هذا العصر ، بينما تراجع الشعر والقال إلى الخلفية من هذه اللوحة . إذ لم يكن نمة شعراء كثيرون فى عصر التتار الذى ظل ( ص ٧٩ ) .. وكان أهم شعراء هذه الفترة ، رغم ضعف مستواهم ، الشعري ناقباس إلى سابقهم ، لو يو ( ١١٢٥ - ١٢٩٠ ) ، يوان هلو -

ون ( ١١٩٠ - ١٢٥٧ ) ، وانجويجى ، فان تشينج - تا ، تشين لينج ، تشيانج كوى ، وين تين - هسيانج .. ولا غير .. وأما أصغنا إلى قلة الشعراء الواضحة نسبياً فى ذلك العصر ، دادة اشعارهم وعدم توافرها الفنى المضمونى ، استغلنا أن تلف يعنى على مكانة الشعر فى هذه الفترة ، تلك التى لا تفصلها بحال مكانة اللقال فيها .

ولنتنقل إلى الرواية والمسرحية ، فنون العصر الأثيرى ، لنرى كيف كانت الروايات تتروى فى الأماكن العامة ولليال متتابسة عديدة ، والظاهرة الواضحة فى هذه الروايات هى أنها كانت تتناول بالدرجة الأولى حياة الدنية ، إلى جانب تناولها المسمر للقصص التاريخى الذى كانت تتناوله عبر الأجيال أيدي الفنانين بالتعديل والتحريف ، بأصورة التى تدفعا إلى أن يؤكد أن ما وصلنا من هذه القصص يكاد يكون مغفوق الصلة تماماً بأصوله التاريخية . وأنه لا يقدم سرراً تاريخياً لكثرة التى صدر عنها بقدر ما يقدم رؤى فنية لها . إذا أسبغت المجموعة القصصية المعروفة باسم ( حكايات عصر هسيوان هو Tales of Hsuan Ho Period ) فى وصف مغامرات الخارجين عن القانون بصورة مباهل فيها . . . صحيح أن هذه الفترة كانت تزدحم بهم بشكل غير عادى ، إلا أن مبالغة القصص فى وصف مغامراتهم قد غالت كل حد ، وانتقلت صلتها تماماً بأصولها التاريخية وأن استعملت أسماء كثير منهم معروفة تاريخياً . وهذا هو الحال أيضاً مع ( التاريخ الشعبى للعالمك الخمسة Popular History of the Five Dynasties ) و ( الحكايات الشعبية الشعبية الشعبية Popular Tales of the Capital ) التى تأكد غيرها تنامي اهتمام القصص بعبية الدنية .

من الأمثلة التى سجلته مسرحيات تلك الفترة مثل ( القاعة الغربية The Western Chamber ) ( كتاب يدعى لويج عاش فى عصر التتار الذهبى ، وكان لمسرحيته تلك تأثير كبير على كل ما أعقبها من مسرحيات مثل ( الطالب الناجح تشانج هسي The Successful Candidate Chang Hsieh ) ( كتاب غير معروف .. و ( للج فى منتصف الصيف Snow In Midsummer ) التى بلغت حبكةها المسرحية درجة عالية من الأحكام والدرامية . و ( حلم الفراشة The Butterfly Dream ) و ( خاطف الزوجات The wife-Snatcher ) .. وغيرها من المسرحيات التى استطاعت أن تحدر مكاناً واضحاً للتراجيديا الصينية على خشبة المسرح . وبصفة عامة لا يسعنا إلا أن نسجل الدور الهام الذى قام به الأدب - بمختلف فنونه - فى هذه المرحلة فى سبيل تطليص البلاد من ريقه الاستعمار التتري ، والذي ترك - الدور - ميسسه واضحا على كافة أداب هذه الفترة .

لذا .. فبعد انتهاء الاستعمار التتري مباشرة وبداية حكم أسرة مينج ( ١٣٦٨ - ١٦٤٤ ) يبدأ الفصل الخاص فى تاريخ تطور الأدب الصينى ، ويبتدئ حتى نهاية عهد أسرة تشينج ( ١٩١١ - ) أو بمعنى أكثر تحديداً ، حتى عام ٨٩٠ من حكم هذه الأسرة . شاملا كل الفترة الواقعة بين ١٣٦٨ - ١٨٤٠ . ونعد هذه الفترة من أزهى عصور المسرح الصينى بصفة خاصة ، حيث استطاع الكتاب المسرحيون ، معتمدين على تراث المرحلة السابقة أن يخلطوا الدراما الصينية ذات الشخصية المتميزة . وابتدأ

الصراع الدرامي في التبلور داخل أعمالهم بصورة واضحة . بل امتد إلى هذا الصراع الدرامي التبلور إلى أنواع الإبداع الفني الأخرى ، كالقصة والشعر .

وتتميز هذه الفترة على الصعيد الجمعي ، بأنها كانت فترة اكتشاف الصين عالميا ، إذ أصبحت الصين ، كبد متقدم حضاريا في هذه الفترة ، عددا هاما لكشوف الجغرافية التي زادت نشاطها في تلك الفترة . فوصلها البرتغاليون في عام ١٥١٦ لم تلاهم الإسبانيون عام ١٥٥٧ والهولنديون عام ١٦٠٦ ، أما الإنجليز فقد وصلوها عام ١٦٣٧ . . وإن قلت التجارة مع كل هؤلاء الأجانب فليدة جدا حتى أواخر القرن الثامن عشر ، ولم تتوسع إلا بعد غطت الإنجليز الشدبد الذي أعجب حرب الأفيون عام ١٨٤٠ .

ومن أهم كتاب هذه الفترة كاوشى - تشينج صاحب ( حكايات العود The Tales of the Lute ) التي قد فيها مقارنات عديدة بين الفني والفكر أوسع من خلالها حقيقة المجتمع الصيني بكل ما فيه من مفارقات حادة . و ( حكايات الممالك الثلاث The Romance of the Three Kingdoms ) و ( الشاطئ Water Margin ) التي تحكى قصة المقاومة

الباسلة للجيش الصيني بقيادة سونج تشيانج أثناء حروب الشمال في أسرة سونج . وتشوشيان صاحب أكثر مسرحيات هذا العصر شهرة ( الأرنب الأبيض The White Rabbit ) و ( دبوس الشعر الزألم The Thorn Hair-pin ) صاحب الكتاب النفدى التنبهر ( موت الزهرة الباردة The Death of Cold Blossom ) . وفتنج - لي - من الذي كتب ما

يريو من ربيعاية قصيدة حديثة . ويوتشينج - أن ( ١٥٠٠ - ١٥٨٠ ) صاحب ( مسيرة إلى الغرب The Pilgrimage to the West ) . وتانج حسن - نسو ( ١٥٥٠ - ١٦١٧ ) صاحب المسار الضخم ( سراق الحبيبات The Peorly Pavilion ) الذي حلل فيه المخلوقات الإقطاع في

عصره ، ونصبت فيه من كل شيء . من الحب والقوة والمسالمة والحكومة . . وكل ما دار في ذلك العصر . وفي نسو ( ١٥٩٠ - ١٦٦٠ ) صاحب ( المواطنين المخلصين The Loyal Citizens ) . المسرحية التي كانت بحق عرصة الاحتجاج الداوية على كل ما في العصر من فساد . ويوسونج - تشنج ( ١٦٤٠ - ١٧١٥ ) صاحب الحكايات الممتة ( حكايات ليو تشي الغربية Strange Tales of Liao-Chai ) . وهونج

تشنج ( ١٦٤٥ - ١٧٠٤ ) صاحب المسرحية المتنازة ( قصر الشباب الأبدى The Palace of Eternal Youth ) صاحب المسرحية المليئة بالهجوم على الإقطاع ( التلاميذ The Scholars ) وكواو ( ١٧٤٥ - ١٨٢٠ ) صاحب ( حسيام القاعة الحمراء The Dreams of The Red Chamber ) . . ( وبصفة

عامة نلاحظ أن الطب كتاب هذه الفترة للألمين كانوا من الروائيين والمسرحيين ، إذ أدى الاهتمام بهذين الفنون كاعتداد لاداءهما الشدبد في الفترة السابقة .

مع حرب الأفيون عام ١٨٤٠ بدأت الرحلة السادسة والأخيرة في تاريخ تطور الأدب الصيني وانتهت بحركة مايو عام ١٩١٩ ، ولم تتح الاضطرابات الكثيرة التي اعترت هذه الفترة فرصة ازدهار للأدب . إذ أعقبت حرب الأفيون عام ١٨٤٠ ثورة تايبينج

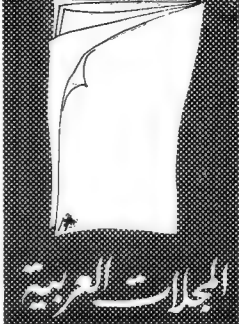
( ١٨٥١ - ١٨٦٤ ) ، كما استغرق الصراع الدامي ضد المستعمرين الأعوام المتعددة من ١٨٩٩ حتى ١٩١١ حيث سقطت أسرة تشنج ، ورأس صن يات صن أول جمهورية في تاريخ الصين . وسط هذه الاضطرابات المتراصة بدأ الأدب ينظلي عن كثير من اهتماماته ليلتحق بالتطورات السياسية ويساهم في محركتها . واحتلت الكتابات السياسية مكان الصدارة في لوحة النتاج تلك الفترة . . وأهتم الناس بكتابات لين تسى - هسو ، تشانج بنج - لن ، لياتج تشو تشو التي شاركت في الحركة بحق .

أما الرواية والمسرحية فإنا لا نستطيع أن نعثر على نماذج جيدة كثيرة منها في تلك الفترة ، غير أنه جدير بالذكر أن نقول أنه بدأت في تلك الفترة المبكرة ترجمة كثير من الروايات والمسرحيات العالمية إلى اللغة الصينية على أيدي أشهر مترجمي هذه الفترة لين شو ووؤواو اللذان عرفا الشعب الصيني بحق على كافة عتاد المعرفة الإنسانية في تلك الفترة .

وأخيرا ، يمكننا القول بأن الأدب الصيني القديم من الشعر الأدب نراه بمعالجة الشدبد المرافلة في شتى مجالات الإبداع الفني ، وأنه استطاع عبر التاريخ أن يجعل لنا صورة واضحة الأبعاد لكافة المراحل الاجتماعية التي مر بها الشعب الصيني حتى اليوم . . وأنه راقى بحق على تطور كافة اللوى الاجتماعية في هذا المجتمع العريق الحضارة .

صبرى حافظ





محمد العواني

ومن شعراء المدح : محمد العوشي سلام « ونصيحته  
« سائر الموجة » .

• المعرفة في الحزب : 44

وهذه المجلة تصدر في الجزائر النشقة  
من وزارة الاوقاف الجزائرية وتضمن هذا العدد مقالاً عنوانه  
« مكانة لغتنا وحاجتنا الى التيسير » بقلم « عبد القادر ربابية »  
نوه فيه بان اللغة في كل مجتمع يستلزم ارضاها الى جميع  
مبادئ حياته غصوا الاقتصاد منها والسلمية . وبعد  
ان يرحم الكاتب اثر اللغة في كل من هاتين الحقيقتين يوضح  
ان رجال القرون الاولى يقولون ان عناصر الدولة التي  
تستوجب حقيقة وجودها والاعتراف بها هي « الشعب واللغة  
والوطن » ويستنتج من ذلك ان على كل دولة ان تكون لها  
لغة قومية خاصة بها ، اذ انه من الصعب ان تستعمل لغة  
اجبية وتاغدها وحدها لان نتج من الاضطراب التابعة لها  
في التكان القومى واللغة وشعرها الوطنى .

١٠٠ العروة الوثقى : الجزء الثاني

والكتاب يقرر أن الورق في شعرنا العربي ليس  
بصفة شكلية بل أنه يتجاوز الشكل إلى الروح « فهو الذي  
يرسم الشاعر في اختياره الألفاظ الجملة وأصوغه وتحقيق  
الاستحسان الكامل بين الظاهر والخارجي والضمني » .

ثم يذهب رأي اللذين يظنون أن الشعر العربي يستمد من  
موسيقى الوزن الظاهر ، حيناً أن فيه موسيقياً داخلية تنتج من  
تضاريف الحروف ويستمد من ما يقول كثير من النحاة « من الإغلفة »

عما ذلك توجد عدة أبحاث منها « التربية وأفراها »  
 بقلم محمد الصالح مرسول و « أسواء على القيم المادية  
 والروحية » وترجمة لحياة وأعمال « أحمد بن يحيى الوترقرسي »  
 أحد شخصيات الجزائر الشهيرة بقلم سليمان الصيد وعرضا  
 لكتاب « مطبو الإرضى » تأليف الدكتور « فرانك فانسون »

## ● الاقلى الجديد « الأردن »

طالعنا هذه الليلة سقلا من « الكائنات الحضارية في شعر ت - س اليوت » بقلم محمد عادل تلاحه فيبين أن الشعر الانكليزي الحديث ملين بوجوده الى مدرستين شميريتين اولاهما : مدرسة الميثانيزيقيين التي سادت إنجلترا في القرن السابع عشر ، والاخرى مدرسة الرمزيين المنتشرة في فرنسا في القرن التاسع عشر .



ويرى أصحاب المدرسة الاولى ان الحياة بما فيها من شقاء وسعادة وقبح وجمال تحصل مائة خاما للشعر على حين يرى اصحاب المدرسة الثانية ان الشعر المعاصر يمتسك على الايجاز والبلورة والتخلص من العنصر الخطابي والقصص والتمثيلي ، حتى يكون أشبه شيء بالوسيقى ويبحث في السماع حالة ذهنية قريبة الشب بالشفعة الصوفية ، ويعنى بنا الكاتب ليوضح لنا أن الشعر عند هذا الفريق يعتمد على التحكم والنقد اللاذع .

ويسر القائل حينما ان « آذربايند » و « هيسوم » من الشعراء الذين ظهروا من بين هاتين المدرستين وانها قادت لورة عتيقة ضد الحركة الرومانطيقية المنفضية في إنجلترا في نهاية القرن الثامن عشر ووصفها بالانحلال والفسابية .

ولذلك امكن ان نجد الفكر والادب ينقسم عندهما الى الرومانطيقى يجب مهاجمته وكلاسيكى يجب التشير به » .

ونحن من هذا الإيجاز ان الشاعر اخذ يستعمل الرموز استعانة من الاجلام والهواجس ومن القرائل وبخاصة الحببة شبيها بأنه يستمد مادته وشبابه من العقل الباطن بالاشارة الى ما تعلمه الشعر الحديث من الانكسار الماركسية والفلسفة الرجودية ويضيف الباحث ان « اودن » و « سينت » و « هالكيس » و « دى لويى » و « اميسون » وشعراء آخرون فيهم تنتموا الى « اليوت » وانلوا به من ناحية القالب والاسلوب لا من ناحية المبدأ والنظرة الى الحياة ، ويمكن تحليل ذلك بأن اليوت كانت له ظروفه الخاصة التي جعلته يستعمل في نضالده الميسكة التعريض بالوسط الذي عاش فيه والتحكم بالضارة الشعرية والجمع المسلسل اللذين عرفهما في بوسطن ولندن .

ويمد ان يعطى قصيدة اليوت « الارض الخراب » التي نشرت عام ١٩٢٢ يقرر « ان شعراء هذا الزمن لا مناص لهم من التعمية لان حضارتنا التي تلعب دورها في احاسيس الشعراء كثيرة التعيد شديدة التنوع » وهذا يتطلب من الشاعر ان يعتمد الاججاز واستعمال الاشارة حتى ولو أدى ذلك الى ارتقاع اللغة حتى يتمكن من التشير بما بداخله .

ويتناول المقال ما نشره اليوت من قصائد أخرى وينتقى الى انه بعد ثلاث سنوات على نشر قصيدة « الارض الخراب » ظهر له « الرجال العرب » وهذه القصيدة زادت من شهره وانتفاش الشعراء الشباب حوله واندادوا به ميسرا من الحضارة العالية الراقية .

على يقة الشعوب ويطبق هذا على لغتنا العربية مقارنا بين رسمها الحال ووضعها في القرن الوسطى .

ويسترد المقال حينما ان علماء اللغات نظروا الى اللغة العربية على انها لغة قديمة تغلب عليها الصبغة في النواص الادبية وانها لم تتدر كما اندثر غيرها من اللغات الإسلامية كما احتوت على كثير من القدرات والتماير ولما امتازت به من قدرة على « الاستغناء والتجنت اللذين أصليا عليها صفة الرونة مما جعلها قادرة على ان تتسع لكل حاجياتنا العلمية والعملية كما اتسمت لغاتنا الانبية على مر العصور »

لم يتساءل الكاتب ماذا اخترع وانثى ولم تستطع اللقطة العربية ان تعبر عنه ؟ وبعد ان يرد على من يسمونها بالجمود يتناول بقضى هاتين لغاتنا - في وايه - تعلمها : احدهما يتعلق بالشكل اذ « ان اللغة تبلغ درجة الكمال حين تتخلص من الاعراب الذي يستوجب تغير أواخر الكلمات تبعاً لتغير موضعها في الجملة » ويطالب حينما اللغوية بأن يحصل بشكل جناسي للتعليق على هذه الصوبة والصوبة الاخرى في تعلم اللغة العربية هي الخط وتتمثل في ان « الشكل الذي يبين الحركة يكتب متصلا من الحرف » .

ويضيف أيضا الى عيوب الخط العربى « تغير شكل بعض الحروف حين يتغير مكانها في الكلمة » وكثرة التثقيب على الحروف « مما يوقع القارىء في ارتباك حينما ينشئ بعض الخط » .

لم يرد الباحث على من يقولون ان تشير - الخط العربى يؤدى الى انحصارنا من حركات القيد في فتح هذا التراث « بمساده فيه استمراد » حيث لم يتأخره اليوم منه ما هو الا صوة من مخطوطات قديمة في الشكل والويج جديدين .

وبعد ان يطالبنا بتطوير لغتنا لتسير التطور الحضارى يذكر ان « الشعب الصينى قد اختصر وبسط كتابة لغته » بالزخم مما لصين من تاريخ طويل مجبسه ، وان روسيا السوفياتية « لم تلب لغتها لا فيها من صويبات لغوا صعبة لغتنا » بل أدخلت عليها تعديلات تغير بهما تيرها وتسهيلها .



ومن مقالات المدد « تاريخ المؤامرة على فلسطين » والاسلام وحرية الفكر « وعرض كتاب « عالم بلا فاقة » الذي يبالغ فيه مؤلفه « جورج هوفمان » مدير الصندوق الخاص التابع للأمم المتحدة للشكاى التي تواجهها البلدان الناضلة التي تشكل « العالم المتخلف » .

وقصة المدد « نبذة قلب » ارتد القصة الوليفية « أدهر كان ير » ترجمها من الانجليزية « حنى بين ميسى » . ومن شعرائه « محمد العيد آل خليفة » وقصيده بعنوان « من وحى الثورة والاستقلال » ثم قصيدة للشاعر « مفيدى زكريا » بعنوان « ان للشعر حرمة فاحفظوها » ألحاما في مهرجان الشعر العربى الخامس الذي عقد في شهر نوفمبر من العام الحالى بمدينة الاسكندرية .

ويستجيب المؤلف من عرفة لهذه الأطوار « أن تطور اللغات صعودا وهبوطا يبدأ مع نشأة اللغة ولا يتوقف مادامت اللغة تروى حكاية أو كتابة » .



اذن قد واجبتنا أن نقبل كل تطور داخلي يميل من الأوجه المتفقة فيما بينها قواعد عامة كأن تكون علامة الرفع أواد أو نونا أو ضمة طاهرة أو مرقدة ودأن تقبل التبادلات التي هي بقايا الفاعضة كالواو في عمرو والفتحة والضممة والكسرة التي تأتي قبل الهمزة في كلمة « امرئ » لنا في هذا الحساب لا تعرب الراء قبل الهمزة في شتره كما نعربها اليوم في كلمة « امرئ » . كما أننا نقبل أيضا الإحوال التي تسبست في الجعاعلية قبيل احتلال العرب بغيرهم على أنها تسود من القاعدية كمنع كلمة « أشياء » من الصرف من غير أن تمنع كلمات غيرها قياسا عليها مثل كلمة أسماء وزياد وإبناه الخ .

ومما يجال المقال قطعة أخرى هي أنه إذا كانت لغتنا ممتازا بقدرتها على الحياة وتعريب ما هي بحاجة إليه فإن واجبنا ألا نعطلها على قواعد اللغات الأجنبية إذا أنها في صلتها بالسامية ليست كاللغات الفرنسية والإيطالية والإنجليزية في صلتها باللاتينية أو الجرمانية ويعدم الباحث هذا الرأي بما مثل به من كلمة « صرافوس » اليونانية فإن العرب احتاجوا إلى هذا اللفظ أثناء سيطرة تبادل العملة في الأسواق وغطوا منه علامة الأعراب اليونانية وحملوا بدلها علامة الأعراب العربية .

وبعد أن يذكر من هذا النوع أمثلة « كالدالة العربية » مجمع اللغة العربية في وضع المصطلحات العلمية والفنية ، ويضيف بأن عمل المجمع نافع للغة العربية غير ضار بها « لأن هذه المصطلحات التي تعرب أو تولد في المجمع ستظل من حيز العلم وقاموس لغتي الاختصاص ولن أن تنزل إلى ساحة اللغة اليومية » .

وبعد أن يذكر من هذا النوع أمثلة « كالدالة العربية » و « الفلاف الهندسي من الصنف النسائي » و « التسلسلة الاسمية » بين أنها ضاير لا حلة لها مطلقا بلغتنا اليومية ويقول أن الواجب علينا « أن نقبل كل هذه المصطلحات وأن نأخذ بعضها بعيدا عن أقصى النغوى المقصود لأن الاستعمال هو الذي سيغيرها في النهاية إلى المعنى المراد » .

ويرى الدكتور الباحث أنه يصح رجال العلم أن يتوسعوا في هذه المصطلحات لما فيها من تسهيل لطريق العلم كما يصح بالآداب والكتابات أن يقتصدوا في التسليم في القياس لأن « لغتنا العربية خاصة ليست لفظة للتغالب فليحسب بل أنها محلي حضارة وثقافة أيضا وسياج حول وحدة لغائية ودول شعور سياسي » .

ويقتر المقال في النهاية أنه : « كلما كانت الآسي اللغوية أشبه بقطعة وأقل تفرعا ووضوح صلة بالقديم فإن وحدة التضمين التكملة بتلك اللغة تكون أصح وأمن والأمر » .

ومن أبحاث هذا المدد « الرمزية والشمس الضامر » لصبري حافط ومقالين من « النجوم العربية » و « دروب السماء » للدكتور عبد الرحيم بدر « « عملية التوافق بين فالي شكري وبسطة موسى » لصلاح عيسى وترجمة للشارع كعب بن مالك الأنصاري بقلم يحيى الجبوري و « طر الجمال في خدمة الإنسان » بقلم بشير زعدي و « هل القائمة لغة ؟ » بقلم بطون زكا آل خير ذلك من الأبحاث والمقالات التي احتواها هذا المدد .

وفي هذه المجلة أبحاث أخرى منها « بائنة البداية » بقلم بشيرة جرداني ، ونشئة مفهوم السوربيل بقلم عماد جهور و « أشكك قطرة اليقين » بقلم رئيس التحرير « أمين ششار » و « تاريخ العرب في فلسطين » و « الإنسان المتقالدي » . ومن المقالات « نبوة الفصح » و « دور العقيدة في الحياة » والشر والفضة لهما نصيب والفرق هذا المدد هناك من الشر ، عمر الحبري ، وجميل علوش ، ويوسف الظم ، وإبراهيم العلم ، وموسى سرداوي وقصيدة مترجمة من الشاعر الأمريكي فروست ومن القصص قصة بعنوان « الآله القديم » مترجمة من الكاتب الإيطالي « بيرنديلو » وقصة بقلم أيوب مة .



## في العلوم • بيروت •

يستغل الدكتور عمر فروخ هذا المدد يبحث في « مراحل القياس في تاريخ اللغة العربية » بين فيه أن نشأة الفلسفة بالفاظها وتركيبها لا تخضع لنظام سطحي أو اتجاه متقلى وإنما تخضع للحالات النفسية والاجتماعية للإنسان عامة وكل جماعة من الجماعات النفسية خاصة . ويطلب لذلك بأن النطق أكثر قليل في سك الكلمات ويناء التركيب عند أمن اللبس في نقل المعنى المراد من المثال إلى السامع .

ويفسر معنى القياس بأنه « انتقال الإنسان في لغته من النطق إلى الموسيقى » ويبين أن هذا القياس مر في تاريخه بأطوار ثلاثة ويشرح بأسباب في هذا المقال طرير منها .

والطور الأول هو ذلك الذي سبق لثريضا وبيه خرجب لغتنا من أن تكون سامية إلى أن تصبح عربية . ورعى الباحث الطور الثاني بالجمالي وفيه تعرضت لهجة « العربية للسليل من بعض تروام الطور الأول ويرى الباحث أن « حيل الطورين كانا حريين خالصين خضعت في أنانها الفظة اللغوية لبقرة العرب وحدها والذوق العربي وحده » لذلك فإن اللغة التي رويت لنا منهما « كانت اللغة البادية البعيدة عن عوامل الجمية » ويتناول المقال أيضا الطور الأخير بعد الإسلام ويسميه بالطور الإجمعي ويرشح أن ميررات القياس في هذا الطور « كان طرود اللحن على اللغة العربية من تكتاير غير العرب في البلاد الإسلامية » .

ويذكر الباحث أثناء الكلام من الطور الأول كثيرا من الأمثلة - ومنها الحروف المضارعة - لتدعيم ما يراه ويبين أن الذوق العربي منذ الزمن الإيمد اختار أن يفتح هذه الحروف وأن القاعدة اللغوية في حرف المضارعة عند العرب هي الفتح فقط قياسا لازما بحيث لو وجدنا أي استعمال يخالف ذلك لكانه يكون شيئا لا قياس عليه وغير ملزم لمعنا المعصفي في شيء إلا ما ورد من فعل واحد هو « أعال » فالتاير تكسر فيه حرف المضارعة .

وبعض متحدثنا من القياس في الطور الجمالي يذكر أنه في الجماعية القريبة منا خالف العرب النطق في اللغة ومن ذلك كلمة « أشياء » فقد منع العرب صرفها لا لسبب ظاهر أو غي ما أدى إلى تعسر اللغويين والنتيجة في تخرج منها .

ولا يتناول المؤلف في الطور الإسلامي إلا ما كان من أمر القياس في العصر العباسي فيرى أن المسلمين أرادوا أن يميلوا من علم اللغة علماء كعلم الفقه وعلم الكلام ويوضح أنه إذا أمكن للنحو والصرف أن يشيخا بقواعد واسعة النطاق أو غيبتها فإن « اللغة نفسها لا يمكن أن تخضع للقواعد الضيقة » لأنها من نطاق الاستعمال المتأثر بالعوامل النفسية والاجتماعية .





## المجلة الأدبية الأمريكية

تقدمها:

### الدكتورة فاطمة موسى

سأله بهذا الصي في ٣٠ أغسطس ولد صدق عليها عدد من مكتب وظل رأسهم دونالد كار رئيس تحرير مجلة **الشاعري** **والمستقبل** وعميد انصار فرائيس يكون ، وقد أيدهم في هذا انطلبه كثير من انصار شكسبير المنحصرين وعلى رأسهم لوبس ياندر المشرقي على تحرير مجلة **شكسبير نيوز لتر** « شجرية تصدر من جامعة كمبر/هايو Shakespeare Newsletter بالولايات المتحدة » .

ويحمل عدد سبتمبر سنة ١٩٩٢ من هذه الحلة مقالاً موسوع فتح قبر شكسبير يحمل تلخيصاً لأهم الرسائل التي لشرتها جريدة التيمس ملتباً من القراء على هذه الفكرة فقد استنكرها الاستاذ دوفر ويلسون وأيده في ذلك الشاعر ت.س. الپوت ، وراى لمرها من القراء أن الاعتداء على حرمة القبور جريمة شنعاء لا تمت الى البحث التاريخي بسبب ، وذكرهم البعض باللعنة الملقاة على « شاعدا » القبر « قللحل اللعنة على من تسول له نفسه أن ينير ( يرمي ) هذا الرائد من سيالته » .

ويذكر الكاتب أنه منذ ثمانين سنة تقريباً قامت في إنجلترا خجة معاللة وكان الطالبون يفتح قبر شكسبير من استنكاف شتى ، لمنهم المهتمون حيثل بنظرية شامت في ذلك الوقت تربط بين حجم المخ وشكل الجمجمة وكذا الانسان وقدرانه الخلاق ، وكاتوا يريرون التحقيق من أن رأس شكسبير على شكل قبة حقا - كما تظهر في الصورة المعروفة له - ويمكن أن تعوى مخا ضخما قادراً على انتاج تلك الروائع كلها ، وفيهم يريرون القارنة بين الصورة والجمجمة ، ويذهب السكاتب - ساعرا - الى أن بعض الخسواوج كانوا يأملون أن يكشف القبر من جمجمة في حجم البهضة تثبت أن مخ شكسبير عاجز من تأليف هذه الاعمال !

وقد ولقت الكتبة حينئذ الاذن بفتح القبر ، وها قد عادت الاقلام تطالب بالثقة بنفسه وان ذهب الكثيرون الى التاكيد بان

في الوقت الذي يحتفل فيه العالم بمرور اربعمائة سنة على مولد شاعر المسرح الأول ولیم شكسبير ، ما زال مزيد من الأصوات يرتفع في امالي متفرقة في إنجلترا وامريكا متكرة على ذلك المثل النكرة المولود في مدينة صغيرة كسترانفورد على نهر الافون ، لا ب لا يعرف القراءة والكتابة ( يكون صاحب تلك المؤلفات العبقرية التي خلدت اسم الشكسبير الإنجليزي طوال اربعة قرون من الزمان وينقسم « الخسواوج » في حلة الیالة الى فریقین ، فریق يذهب الى أن مؤلف هذه الاعمال هو كريستوفر مارلو مؤلف دكتور فوستوس فریق شكسبير في المثل . وكان شاعرا « جليما » تلقى العلم في جامعة كمبريدج وقتل في مراد سنة ١٥٩٢ وكانت وفاته المبكرة من أسباب لمان نجم شكسبير ، يذهب هذا الفریق الى أن مارلو لم يقتل ولكنه فر وظفر في لندن تحت اسم شكسبير المثل ، ولا يجد اصحاب هذا الراى تأييدا كبيرا ، خاصة وأن أحد كبار التحصين له وهو مسسحي ايربكي قد اتفق كثيرا من المال سنة ١٥٩٦ ليحصل على اذن السلطات الإنجليزية بفتح قبر مارلو مؤكدا أنه سيجد فيه من المؤلفات ما يثبت رايه ، فلما فتح القبر لم يثر فيه على غير الرمال ، أما الفریق الاخر فيذهبون الى أن اسم شكسبير ليس الا اسما مستعارة للیاسي الفيلسوف فرائيس يكون ، وأن الوزير العالم الذي وضع المنطق الإنجليزي في القرن السابع عشر قد اخذ من المثل المتواضع ستارا لامال المسرحية ، وقد ازداد عدد افراد هذا الفریق بمرور الوقت وارتفع صوته في اخريات العام الماضي بمناسبة الاستعداد للاحتفال بذكرى ميلاد شكسبير على هذا المنطق الرابع .

وفي أغسطس من العام الماضي تكونت لجنة في إنجلترا وامريكا لمعالجة بفتح قبر شكسبير في سترانفورد صي أن يجسد الباحثون في القبر مخطوطة او اثر من اي نوع يطلع الشك باثيني في هذا الموضوع ، وتصدر جريدة التيمس الهندسية

السلطات المدنية في مدينة سترافورد أن تسمح بذلك لأنها قد أنضمت من « مولد شكسبير » تجارة رابطة إذ يزود بيت شكسبير ما لا يقل من ١٢ مليون رطل في السنة ، يدفع كل منهم شلنين أجرا للدخول إلى جانب ما ينقله الزوار في تراء الصور والتذكارات والقهوة والتسكاي وغيرهما من المأكولات والمشروبات أثناء الزيارة .

ولكن ماذا يؤمل الباحثون أن يجدوا في قبر على شفاف نهر الأولون بعد مضي ما يزيد على ٢٥٠ سنة على دفن صاحبه ؟ يأمل بعضهم أن يكون الشاعر قد دفن في تابوت من الرصاص ولي هذه الحال قد تحفظ النجاسة حتى اليوم ، وهذا فرض بعيد الاحتمال ويذهب آخرون إلى أن العادة قد جرت في ذلك العصر على إلقاء بعض أبيات التابين على قبر الميت وإلقاء المخطوطة في القبر ، وقد يجد الباحثون بقايا مخطوطة من هذا القبيل في قبر شكسبير ، وهذا احتمال بعيد أيضا لأن مثل هذه التربة الرطبة كثيفة بالمعادن في أقل من نصف هذا الوقت ! ولعل من أظرف الحجج التي سيقت تأييدا لفتح القبر أنه من الممكن التحليل على اللثة المرسوة عليه بأن تكون مهمة تنسبه إلى عدد من النساء لأن كلمات اللثة موجهة بصيغة الذكر « عليه اللثة من الخ ... » قلنا ففتح القبر امرأة فلا حرج عليها !

وفي العدد الأخير بين أيدينا من مجلة شكسبير نيوز لتقرير عن محاضرة ألقاها الأستاذ دور A.M. Rowe وهو مؤرخ من أكسفورد أصغر تاريخا لعياة شكسبير وطبعية لسونيته في الشؤون القليلة الماضية ، وقد ألقى هذه المحاضرة في شيكلو في ٢٨ ديسمبر الماضي ، ونص على التحليل سواء استقبلهم لكتابته وأدى نفسه أنه قد توصل إلى الحل النهائي بالنسبة لجميع المشاكل المتعلقة بالسونيته لقد كتبت في مجموعتين وكلها مهداة إلى الأيرل أوف سولهايتن الشاب وأن هذا الشاب كان الرامي الوحيد لشكسبير ولم يتخذ الشاعر لنفسه راصيا سواء ، ويذهب المؤرخ إلى « المشكلة الوحيدة التي لم يشر لها على حل حتى اليوم هي إشكالية « السيدة المرمرة » The Dark Lady of the Sonnets التي ورد ذكرها ولم نستطع الكشف عن شخصيتها حتى اليوم ، ويذهب دور إلى أن المؤرخين وحدهم هم القادرون على حل المشاكل المتعلقة بالتاريخ الأدبي ، ويسفر من جهود رجال الأدب في هذا الميدان ، ويغرب لذلك مثلا مشكلة دين شكسبير وهل كان كاثوليكي أم أن البروتستانت ، فلز أن رجال الأدب تصدوا بعد « إشكالية لأحد » - في رعبه - يصدر الفرات التي ذكر الشاعر فيها السيداتين في مسرحياته ليحسدوا على أساس العلية إلى أي العنتين ينتهي التشكك ! أما المؤرخ فليقرقته بسيطة مؤكدة ، يقصد إلى الوصية التي تركها شكسبير ويستدل منها على ديانة الشاعر ، لأن « العبادة تختلف في الحالتين !

ويذهب المحرر إلى أن المؤرخ لم يأت بأدلة جديدة بالنسبة لمشكلة السونيته ولكنه قد رجح قضية فريق دون آخر من الباحثين في هذا الموضوع .



وتصدر في لندن مجلة نصف شهرية مختصة بمشكلة نسبة أعمال شكسبير إلى أم إلى غيره من معاصريه وتسمى Shakespeare Authorship Review وتصدر من جمعية بنفس الاسم وفي العدد الأخير من هذه المجلة عرض لاثنتين تقطبة هامة

يعتبرها المتكروون لشكسبير أول دافعة على صلق موتهم ، قد نشر الدكتور ماردر Marder محور شكسبير نيسوق لثري في نوفمبر ١٩٦٦ تحديا لكل من سول له نفسه الإجتراء على انتكاز وجود شكسبير الشاعر أن ينشر حجه ويستولي هو الرد عليهم بالدليل القاطع وجعلت الأسئلة في خلال سنة وتولى نصيب شكسبير النصيب الرد عليها ، ونشرت المجلة جملة الأسئلة والردود والتعليق عليها في هذا العدد الأخير ، وقد أسدت بهذا خدمة جليلة إلى الباحثين في هذا الميدان : لا لأن الردود أو التعليقات قد أثبت بجدي في سبيل حل هذه المشكلات الأدبية والتاريخية بل لأنها جمعت في مقام واحد ما ورد في مواضع متعددة من كتب أو مقالات متفرقة فأضحت وليفة حاملة لا يستغنى عنها أي دارس لهذا الموضوع ، ومن هذه الأسئلة ما يأتي :

١ - هل نعرف معرفة مؤكدة أن المشكك ويل شكسبير Will Shakespeare ( وهذا الهجاء كما ورد في عقود ووثائق متعلقة بالمرح الذي عمل فيه شكسبير ممثلا وشركا ) كتب خطابات لأي إنسان في أي موضوع ؟  
وكان الرد : لا لأن هذا يسوق على كثيرين من رجال عصره ولذا فعدم وجود مثل هذا الخطاب لا يثبت شيئا .

وقد طقت المجلة على هذا بأن هناك رسائل كثيرة من العمر الإيزابيثي وبأن الرسائل الواردة في قصائد شكسبير كرسائل أهداه أو غيره تدل على أسلوب مهذب يكاد ينتمي إلى رجال البلاط .

٢ - هل هناك أي وثيقة تدل على أن ويل شكسبير تعلم في مدرسة أو جامعة أو على يد معلم خاص ؟  
وكان الرد : لا ، ولكن ليس لدينا أي سجلات من سترافورد في ذلك الوقت ، وكلها قد اختفت ولكن في ذلك الوقت حين في تلك المدينة ثلاثة مدرسين من أكسفورد ، وكان المدرس فيها يتقاضى مقرر حنيبة كم السبعة ( ١ ) في الوقت الذي كان المدرس في ألبتون يتقاضى بمئة ! ولابد أن شكسبير في مسجبه درس على أي منهم .

٣ - هل العمل كصبي جزاء يمكن أن يؤدي بإنسان إلى أن يصبح أعظم مؤلف درامي في العالم ؟  
الرد : لا لو أن هذا كان تدريب الإلهاد ، ولكن الكتاب الذي دوى عن شكسبير أنه عمل صبي جزاء هو نفسه قال أنه كان يعمل بطبيعته إلى الشعر والتشثيل ، وأن مسرحياته لاقت نجاحا وأنه كان في شبابه مدرسا في الريف ، فلذا فليتنا قصة «الجزائر» وجب علينا قبول قصة « المدرس » .

وتعنى الأسئلة على هذا المتوال ويجد الملحق دالبا حجة يقلل بها من قيمة الرد وكلها تعتمد على اختلاف هجاء الاسم وعدم ورود أي إشارة في العقود والشكاوى التي تتضمن اسم شكسبير إلى أنه شاعر أو مؤلف - بل كلها قاصرة على أنه ممثل وشارك في فرقة مسرحية ولعل السؤال الثالث عشر هو أهمها جميعا وأكثرها وزنا ، وهو :

١٤ - بعلا نعلم أنه لم يرد إلينا سفر واحد كتبه أي من معاصري شكسبير في تايته ، فليس هناك دليل واحد على أنهم اعتبروا وفاته شيئا يستحق التعليق .  
الرد : قد يكون السبب أن شكسبير مات فجأة - وهذا واضح من وصيته - وقد دفن قبل أن تنقل له أي احتفالات أدبية ، وعندما وصل خبر وفاته إلى لندن كان الوقت قد فات

أما في حالة بين جونسون ويكون فقد اشرف أصدقائه كل منهم على إصدار كتاب تأبين لهما ، ولبت شكسبير كان له مثل هذا الصديق .

وتلحق المجلة على هذا بأن غير وفاته كان يمكن أن يعرف في لندن في ظرف أيام ، وكان في سنة ١٦١٦ بقية من ثمانية شهور فيها يسع لظهور عدد كبير من قصائد الرثاء كما حدث في حالة يكون ١٦٦٦ ولكن الظاهر أن رجال الأدب في عصره لم تهزم وفاة « المعتل شكسبير » في شيء .

#### شكسبير Shakespeare Quarters

فصلية شكسبير ( فصلية تصدر من الجمعية الأمريكية لدراسات شكسبير وتطبع في نيويورك ) في العدد الأخير من هذه المجلة ( صيف ١٩٦٣ ) عدد من البحوث القيمة لا ثلاثة لها بشكسبير نفسه أو حياته بل تدور كلها حول أعماله - ولعل هذه المجلة هي أهم المجلات الأكاديمية التي تختص بدراسات شكسبير ، ويحوى عدد الصيف من كل عام بيليوجرافيا شاملة لما صدر من شكسبير في العام السابق ، والبيولوجرافيا في هذا العدد تكاد تحتل نصف صفحاتها وتورد مع تعليق مختصر ما نشر في هذا الميدان سنة ١٩٦٢ من ترجمات وبحوث ومقالات في جميع أنحاء العالم وتحوى ١١٥٩ مادة ، إلا أن الأستاذ المشرف عليها يقرر متواضعا أنها ليست شاملة تماما ويهيب بالباحثين في كل الفئات أن يخطروا الهيئة القائلة على تصنيف هذه البيولوجرافيا في جامعة كاليفورنيا بكل ما ينأى إلى علمهم من منشورات تختص بشكسبير ، مساعدة منهم في إخراج بيولوجرافيا التسلسل في السنوات المقبلة .

ولم يبق العدد بحث قيم من رمز المسرح والنمثيل في مسألة هاملت وكاتب البحث أستاذ بجامعة أديانا بالولايات المتحدة ويبحث مثال للأبحاث الأكاديمية المصاير **« دراسة إسرغياش شكسبير ككل موحد لا يتفصل فيه النسيج من المسرح الذي نشأت عليه ، والجمهور الفرج الحاضر أثناء التمثيل »** فقد شهدت الدراسات شكسبيرية طفرة موقفة منذ طرح الباحثون منهم ما كان سائدا في القرن التاسع عشر من دراسة شخصيات شكسبير كما لو كانوا أشخاصا حقيقيين لا أشخاصا يظهرهم على خشبة المسرح في إطار درامي معين هذا الاتجاه الذي أدى في النهاية إلى إخضاع هذه الشخصيات إلى منهج التحليل النفسي الفرويدى وكان نص المسرحية امتسراف مريض على سوبر التحليل !

لقد وضعت الدراسات الحديثة الأمور في نسائها إذ أدخلت في حسابها أن النصوص المكتوبة التي وصلت إلينا لا يمكن فهمها أو فهمها أو الاستفادة منها على المسرح كما يجب ألا يتفحص الظروف المحيطة بها في التمثيل بل في مسرح بالذات هو المسرح الإليزابيثي وهو يختلف جوهريا عن المسرح كما نعرفه في مصر اليوم لشكسبير لم يكتب مسرحياته لتقرأ ولم يطرأ بياله يوما أنها ستكون مادة للقراءة بعد مرور قرون من الزمان ، وهو لم يمدحها للشرب بالمشي الذي نعرفه اليوم ، بل طمعت من النسخ التي يستعملها المثلوث ، ومن المصروف أن طيبة الكوارتو Quarto الأولى لكثير من هيون مسرحه لم تكن مقسمة إلى فصول أو منازر مما يجعل باب الاجتهاد مفتوحا لكل مخرج حديث .

وقد كتب شكسبير مسرحياته لمسرح بالذات ولفرقة تمثيلية بالذات ، فسلكت « الأدوات لتتناسب أفرادها » فمن الحقائق

المعروفة للجميع أن أبطال شكسبير أصبحوا يمدود الزمن رجالا في منتصف العمر ثم في خريفه فمن روميو إلى هاملت إلى مكبث وميتل إلى لير وهذا ليعا تقدم عمر العتي الأول في الفرقة ، وليس هذا إلا مثال بسيط لأهمية هذه النظرة

وفي هذا البحث عن رمز المسرح يعالج الكتاب ذلك استنبه التفسير الذي ورد مرارا في أعمال شكسبير ، وهو تشبيه الحياة الدنيا بالمرح والانس فيها بالممثلين ، يقوم كل منهم بدوره حين لا ينقضي الجمع ديسود الظلام ، ولم يكن شكسبير أول من ابتكر هذا التشبيه الذي كان سائدا منذ عصر النهضة ، ولكنه استخدمه في كثير من مسرحياته حتى صار يقرن باسمه دائما ولعل أشهرها تلك المقطوعة من مكبث التي تعبر خير تعبير عن تعاسة الحياة الدنيا وخيبة أمل اليتل فيما سوى إليه من مجد وسلطان ، وهي الأبيات التي يصبح بها عند سماعه عويل النسوة لوفاة زوجته وشريكة أماله .

ما الحياة إلا خيال يسير ( متحدث )

معتل ، لير يزهو ويصعج حيناً على المنصة ثم يتلاشى صوته ولا يسبح .

ويذهب الكتابي إلى أن مسألة هاملت ليست إلا توسيع لهذا التشبيه الذي يشتمل المسرحية كلها ، وهو يلتفت نظر القاري إلى أن المسرح الذي مثلت عليه الرواية أصلا كان يسمى The Globe وهي كلمة تعني العالم وتعهد معنى أكروى ، وفي هاملت يشاهد المتفرجون في مسرح « العالم » دراما تمثل أمانهم وفي داخل الدراما كثير من عمليات التمثيل ، فهاطلت **يمتل** دورا في بلاط السينوار إذ يتظاهر بالجنون واللبس شغور الدراما يمثلون أدوارا مختلفة في مراحل مختلفة من إنشاء سببا بقة الشخصوس يمثلون « دور » الفرج .

ويختصر الكتاب يتناول موقف المتفرجين الحقيقيين في المسرح إذ يشهدون التمثيل يمثلون أدوارا داخل أدوارهم ، فالمتفصل الذي يقوم بدوره أهم مثلا يتظاهر أو « يمثل » أمام البلاط أنه حزين لوفاته أخيه ، وفي لحظة من لحظات « التمثيل » تظهر لنا حقيقته في مناجاة ، وبقيّة الشخصيات يتأرجحون بين طلبين في علاقتهم وموقفهم من بعضهم البعض فالواحد مهم أما ممثل أو متفرج في « مهولة » ما يدور في بلاط السينوار .

وعسكنا تلعب « المسرحية من داخل المسرحية » دورا هاما في وصول الشخصيات المضطربة إلى التتوير من حقبلة نفسها ومن صورها في نظر الآخرين ، وتتلنا هذه المسرحية إلى مرحلة جديدة في الحدث إذ يتأهب كلا من الأم الخائبة ولوجها شعور ممضى بلائهم وقد شاعدا جريمتها « تمسك » أمهما ، ولكنهما يطمحان في تمثيل دورهما المرسوم كملك ومكة لإيميهما فيه ، أما هاملت فنقلته من أزمة اشك « والتتميل » ليصرف الحقيقة إلى أزمة اليقين « والنمثيل » من أجل الانتقام .

وبعض الكتاب في تحليل فصول الرواية جميعها وأبيات شكسبير فيظهر كيف تتضمن أبيات المسألة في جميع مراحلها الإشارة إلى هذا الساقط والساخر في عصر الوقت بين الحداثة والممثل ، ويذكر اقراء ان كلمة act بالانجليزية تعني يقل كما تعني يمثل ، والدراسة هنا دراسة لنصوص دقيقة لا مجال لتصيلها هنا ليجبت في النهاية أن المسرح أو « التتميل » بالنسبة لشكسبير = الصدق أو الحقيقة .



# المجلات الفرنسية

يقدمها:

السيد عطية أبو النجا

## جوانب جديدة من كتابات فرانز كافكا

نهتم فرنسا في هذه الأيام بصورة خلية بكافكا مؤلف الرواية « القضية » الشهيرة . وكافكا كاتب تشييكوسلوفاكي دين مؤلفاته باللغة الألمانية ، ولد في براغ يوم ٣ يوليو ١٨٨٢ ومات مريضا بالسل بمصحة Kierling بالقرب من مدينة لينز في ٢ يونيو ١٩٢٤ ، وجمع بين الثقافات السلافية والألمانية والعبرية ودرس بالجامعات الألمانية وحصل منها على دكتوراه في القانون .

وهو والكتاب Brod, Wurfel, Rilke ينتمون إلى مدرسة براغ التي تميز بعملها التي الميتافيزيقية ويحرمها على تصوير جوانب الحياة الواقعية والشاعرية ، فهي مدرسة تجمع بين الجسم والعقل والصورح المظني ، ولذا نجد أن كافكا يصف عالم الاحلام في واقعية دقيقة كما يتضح ذلك من قصة « وصف كراج » التي تبدأ بدرس في الرضوض يثوره انتقال فجائي لطبل القصة إلى اليابان حيث يمر بتجارب روحانية رهيبة ، وقد نشرت أجزاء من هذه القصة بمجلة Hyperion سنة ١٩٠٩ وابتداء من عام ١٩١٠ أخذ كافكا يكتب مذكراته التي نشر جزء منها في عام ١٩١٣ بعنوان « تأملات » ولم تلق هذه المذكرات أي نجاح رغم أصالة أسلوبه وشاعريته وروعة جرمه كما لم يقبل الجمهور على بقية مؤلفاته ، ولم يقدروه حق قدره إلا فئة قليلة من صحبه . وفي سنة ١٩١٤ مر كافكا بتجربة عاطفية الية ثم هزته الحرب العالمية الأولى بأهوالها ، وكان كافكا أيضا نعسا في عمله كما سالت العلاقات بينه وبين أسرته ثم أصيب بالسل وطرده من عمله وخرج مصمتشى « كبير لينج » ولكنه تعرف سنة ١٩٢٤ وهي السنة التي مات فيها « بدورا

سديك فرانز كافكا لعالم مجها وحنائها لقضى معها أسعد فترة في حياته قبل أن يخرجه الردى . ولقد كان للحياة القاسية التي مر بها كافكا أثرها في مؤلفاته التي يغلب عليها طابع اليأس والقلق ، ومن أهم هذه المؤلفات « القضية » و « أمريكا » ومذكراته والتأملات ، ومن الجدير بالذكر أن « التأملات » تختلف عن غيرها من المؤلفات إذ تنم عن إيمان هذا الكاتب بأن في الإنسان شيئا خالدا لا يموت وبأن العالم يسيره فكرة سامية ولقد كان المؤلفات كافكا وخاصة « القضية » أثرها الهام في الأدب الحديث وخاصة الوجودية الذي يصور السالية سادها اللا معقول القلق والخوف من الموت بأسلمة الدمار الحديثة وتقطعت فيها الأسباب بين الفرد والمجتمع ، ولأول مرة تقوم فرنسا بنشر جميع مؤلفاته وقد مهدت دار جانيبار بهسده اللعة إلى السيدة مارت روبير ، وكان لهذا النشر الأثر الكبير في توضيح وإكمال الفكرة التي سبق أن كونها الرأي العام الفرنسي عن هذا الكاتب . فقد ظهرت جوانب جديدة مشرفة من شخصية هذا الأديب وخاصة وهو في شرح الشباب أذ كان معتدلا يتقبل على الحياة ومسرانا ويتصنع في كتاباته ويتكسد أسلوب المدرسة التعبيرية الذي كان يتخذ مقام الصداوة في إحدى مجالات الطيمة الألمانية واسمها Kunstwart ورغم أنه ولد ونشأ في براغ فلقد كان يعتبر نفسه ألمانيا في طيابه وعقليته وثقافته وطريقة تفكيره ومسلكه وكان يكن أمجاليا كبيرا لبعوته ، يمثل به ويحاول في نفس الوقت ألا يقلده تقليدا أصم ، ثم مع السنوات يقترى كافكا على نفسه شيئا قسريا ويتخلص دويلا وويذا من الأسلوب التعبير ، حتى اتخذت كتاباته أسلوب « المعاصر » التي تدمج الإنسانية البغيضة التي صورها في قصة

الفنية : وقد قامت مجلة Les Lettres Françaises في مديدها الصادر ٢٦ مارس - ١ أبريل بنشر خطابين لم يسبق نشرهما من قبل وحديث مع السيدة مارت روبر ، ويسعدنا أن نقدم للقراء بعض الحديث الكامل الذي دار بينهما وبين محرر المجلة المذكورة سي . لورنجر .

قدم لورنجر السيدة مارت روبر لقراءنا فقال :

لقد كان لمارت روبر الفصل الاول في تغيير الفكرة التي كانت سائدة عن كافكا في فرنسا ، ولقد اكتسبت جهود هذه مساعدة بقرائهما بترجمة واصدار جميع مؤلفات كافكا . لتقدم الوثائق بها في دارها وهي تترجم الصفحات الأخيرة من مجلد يحوي مراسلات للكاتب سيظهر في المجموعة الكاملة لؤلؤاته ووجهب اليها السؤال التالي

س - هل تستطيعين أن تصلي في الصورة التي ظهرت بها نفس كافكا ؟

ج - لقد مررت بنص كافكا كما تعلم بطريقة مشيوائية مشرت له في حوالي ١٩٢٨ أول قصة صوانها « النحول » التي كان لها اثرها العاس في اعطاء الصورة التي مرر بها كافكا في فرنسا ، وهذا شيء مؤسف اذ ان هذه القصة رغم انها تحوى كثيرا من الصفات التي تميز فن كافكا الا انها لا تعد من القصص التي يمكنه تمثيلا كاملا ، بل ان كافكا نفسه كان لا يحبها ولم يكن كثير التعصب لنشرها بينما اختلف لنشر بعض أخرى مثل طبيب الريف Ein Ländarzt أو « المستعمرة الإصلاحية » .

كان كافكا يعتبر ان حالة قصة « التحول » فنية ليس من ابعث قراءها ، وهذا فيه دحضت له كثير لهذه القصة . تتم بوضوح كامل ودقة مثالية ، داخل الشيء الذي كان يضيقه هو الجانب الذاتي الخاص للموقف الذي وصفه رغم ان هذه الذاتية شيء أساسي في القصة . فقد كانت « النحول » أشد صلة بنفسه من قصة « طبيب الريف » ، ولهذا عالج الكاتب نفس الموقف في القصة الأخيرة بموضوعية أكبر . ويقدّر ما استطاع كافكا ان يصدر حكما إيجابيا على مؤلفاته . رأى في قصة « الحكم » نموذجاً للجمع بين هذه المواقف الذاتية التي كان يصنعها وبين الواقع الموضوعي الذي لم يقبل كالفكا يوما ان يشره او يقلل من أهميته . ولهذا نجد ان الأسلوب الذي ادبج في نشر قصصه كان له اثره في الطريقة التي فهم بها هذا الكاتب . ان دراسات فقهائ اللغة وكاتبين سيرة كافكا الالمانيين وخاصة Klaus Wagenbach وقد مسكتنا من تحديد التواريخ التي أتم فيها كتابة مؤلفاته .

ان التتابع الزمني هو الذي يكشف لنا وجوده من تطور كافكا في أسلوبه ولفته في حوالي ١٩١٢ ، وان يبقى ينشر جميع مؤلفاته سيوضح هذا التطور اذ سيتمكن القاري من مقارنة فترتين أساسيتين من الإبداع لدى كافكا « إلى أرى شخصيا مرحلتين هامتين في إنتاج كافكا ولكن تد يرى البعض ان هذه المراحل أكثر من اثنتين أو يتقيدوا بالفروق الدقيقة . »

سؤال - هل يمثل مجلد Recta هاتين الفترتين ؟

جواب - لقد خظرت لي هذه الفكرة في بادى الامر ولكني وجدت من المسير تحقيق التوازن بين الجديين ، ولهذا جمعت كل الكتابات التي ظهرت وكافكا على قيد الحياة من ناحية والأخرى التي نشرت بعد موته من ناحية أخرى ، فهذه من الأساليب ما دعاه ان ينشر بعض القصص دون الآخرى وهذه الأسباب جلية واضحة في النصوص نفسها ، وأنى لأرى شخصيا انه من الممكن ان تعتبر ان كافكا لفظ الى حد ما كل ما لم يملكه من « وقد يعم القاري الفرنسي مثلا ان يعرف ان وضع الفواصل بين الكلمات يلعب دورا حاسما في فصوص كافكا سيما تتقدم هذه الفواصل في القصص التي نشرت بعد موته .

سؤال - هل من الممكن تعدد سمات أسلوب كافكا في كل من هاتين الفترتين .

جواب - ان أسلوب كافكا وهو شاب يكاد يحتفل تماما من أسلوبه في المرحلة الثانية . لقد ترجمت قصة « وصف معركة » وهي تثير مشاكل في الترجمة لا يمكن مقارنتها بالقصص التي كتبها كافكا وهو ناضج ، فأسلوبه وهو شاب متعب بالتصيرية وخاصة بأسلوب مجلة من مجالات الظلمة اسمها Kuniswert كانت دائمة الصيت حينذاك بين الكتاب والبيان العظيم ان أسلوب Kuniswert ينسج بالتصنع والمراية بشكل لا نجد له نظيرا في المجلات الأخرى ، ولقد تأثر كافكا بهذا الأسلوب فورة فورية وادى ذلك احيانا الى هوفي كتاباته ، ولكنه استطاع ان يتخطى تماما من الاثر في الأسلوب . ويسود الانسداد ان تطور أسلوب كافكا حدث سنة ١٩١٢ عندما كتب قصصه الحكم « Das Urteil » التي تعتبر لوعة حقيقية ، اذ نجد الكاتب فجأة يبرح العالم من لغايا التصيرية والصد أسلوبه طامعا كلاسيكيا خالصا يسير بالوضوح وهو الأسلوب الذي لازمة بعد ذلك .

سؤال - نشب الوبى عند هذه النقطة يجب ان نتعمق في شرح هذا التحول الفجائي والانتقال من التصنع في الكتابة الى التجرد الباهر في الأسلوب وأنماذ الأسلوب الإداري الجامد والتصنع به تمسكا أصبح من معيزات كافكا . هل كانت لطيفة الحياة في براغ حينذاك وما بها من حواجز اجتماعية ودينية أثرها في اللازمة التي عاشها كافكا وجدانيا والتي غيرت طريقته الفنية فقيرا جلدريا ؟ .

جواب - لقد كان كافكا وهو شاب ألماني خالص فقد انكب على دراسة الادب الألماني في جامعة براغ الألمانية والاضطر في سلطة طلابية ألمانية ذات طابع تعريوي وكان الانشياء الأدبي بطوء حاسما . كان يكر في الرقص ومصاحبة الفتيات ، ان الخطابات التي كتبها في شبابه تكشف من جوانب مجهولة في شخصيته « ويحب الملاهي الفائرة » لقد ظل طوال حياته اتيقا « ولحسن الحظ ان الجانب الفكري لم يبلغ مستوى على شخصيته ، فكانت لا تظفر من الاستخفاف ، كان أقرب الى الطالب الألماني الذي يتطلع للكتابة وهو في مقتبل العمر منه الى ذلك الشخص الذي تطور اليه فيما بعد الى ذلك الإنسان الوحيد المتنى « والضيف على اللغة الألمانية » . لقد كان يرأسل Oscar Pollack الذي اثر على تكوينه تأثيرا كبيرا والذي كان صديقه القرب منذ أيام المدرسة الثانوية ، وهذه الخطابات

ثم عن اهتمامه الكبير بجزءه ، لقد كان كافكا يحاول أن يستفيد من الأثر الأدبية لهذا الكتاب الاتي الكبير دون أن يؤثر ذلك على كتاباته . وعندما ذهب الى ألمانيا بادر بزيارة فيمسار Weimar حيث عاش جوتة وتبع أثر ذلك العملاق الذي هام به إعجابا .

ان هذه المرحلة من حياة كافكا قد غابت عن الأذهان بينما سادت عنه الفكرة التي تصوره كشخص جدي يطمح الى الصفات التي تميز بها بعد بضعة . لقد كان الأدب يشغره بأنه الماني كما كانت الحركات الاجتماعية تعدي هذا الشعور ، غير انه شعر تدريجيا بشلو وضعه ، ولا شك ان هذا الشعور ولدته بعض تجاربه الاجتماعية .

ومن الجدير بالذكر ان كافكا الذي كان حساسا يلوب اسي لكل امتحان يعانيه قد أحس باستحالة وضعه ، غير ان هذا لم يقتل من حبه للأدب الاثني ولم يعتقد يوما ان هذا الأدبي صعب المال صير التحقيق .

#### خطاب كافكا لم يسبق نشره

كتب كافكا الى صديقه أوسكار بولا في ١٩-٢-١٩٠٢ يخبره بأنه سيرسل اليه كل ما ألفه منذ بدء حياته الأدبية الى ذلك التاريخ ، ويطلب منه ان يقرأها ويدلي اليه برأيه فيها .

ولما يلي نورد بعض الفقرات الهامة التي اشتمل عليها ذلك الخطاب الذي لم يسبق نشره من قبل .

« انني ساعد لك طرذا بضم جميع ما كتبت اليك في تلك الهامة سواء ان مني ذلك ام لا من الآخرين . ولكني بضمها مسبقا انظرده سدي ما يتعلق بطلولتي (١) (ما كنت أرى ان ذلك شأنا اتق على بكتلكه منذ كنت فرا صغيرا ) ، وسبحي طرفي هذا حتى الأشياء التي لقدتها ، والأشياء التي أراها مدينة القيمة في مجموعها ، لم مشرواني المقبلة ، فالمشايخ تمثل بلادا بأكملها في نظر من يملكها ، بينما يرى الآخرون مالا وعياد . كما نرى هذه الكتابات مالا أستطيع ان أطلع عليه احدا ، وحتى ولو كان ذلك الشخص هو أنت ، فالمرء يرمد وجلا متضا يجرده من كل شيء ويحبس باصابع النمس جسده العاري ، حتى ولو كان المرء قد جثا على ركبتيه طالبا من صاحب تلك الاصابع ان يعصمه . سامطيك اذا كل ما بقي لي ، وأنا اجهل قيمة ذلك كله ، ولا أدري هل ستقبل ذلك ، وتقول لي الشيء الذي انتظره منك في هذا الشأن ام لن تقولني اني لا أريد ان أعرف وأبكي فيا اذا ان هذا الرأي يجب ان انتزعه منك انزعاما ، وأما أريد شيئا أبسط وأصعب من ذلك في نفس الوقت ، أود ان تقرأ هذه الصلصات ، حتى ولو لعلت ذلك الامر على بعضي ، أو بدون مبالاة . »

« ان أطلي شيء املكه وأفواه لا تنبت منه سوى البرودقزم ما فيه من حرارة الشمس لكنني أهمل ان ألقاه والعصاة

(١) النصوص التي كتبها كافكا ابان طفولته نقلت من آخرها .

سيربان الى تلك الأشياء متضا يقع عليها نظر آسان ليري وانني لا تولى ان « الدقة والحياة » سيدبان فيها ، لان ذلك شيء أكيد مثل قول القائل : « ان ما نص به من شعور والبع في حد ذاته ، ولكن اذا صار هذا الشعور متبادلا اكتسب قوة وغايته » .

ويختتم كافكا خطابه بهذه العبارة الرقيقة التي لا تفلو من نصع في أسلوبها : « انني أنقطع من تلي جزوا ، وألغى في نهاية وطلاقة ببشرة ورفات مخطوطة ثم أقمه بين يديك » .

#### المسرح

من المسرحيات التي يجتذب اهتمام الجمهور في فرنسا هذه الأيام مسرحية « طرطوف » التي ألهاها « مولير » في القسرب السابع عشر ، والتي تمثل حاليا بمسرح الأوديون ، ومسرحية « سيدة البحر » La Dame de la Mer التي ألهاها ابن ، والتي تقدم حاليا على مسرح الأيفر L'ŒUVRE

ولقد خصص الفيلسوف والأديب الوجودي جابريل مارسول مقالا فيها لمسرحية « سيدة البحر » نشره مجلة Les Nouvelles Littéraires في عددها الصادر في ١٢ أبريل ١٩٦٤ ، لنقل

للقراء أهم ما جاء فيه :

« لم يسبق لي اننا مشاهدة « سيدة البحر » التي مثلت لمايا في باريس ، وكنت قد قرأتها في الماضي مرة واحدة وماحتفظت منها بذكرى غيبية لا تكل ما أذكره هو ان تلك المسرحية بدت لي لا قبل علة منجاة غرمزة بالية ، ولم يدع بطلاني انامادة لتمثل هذه المسرحية سميت في نفس (الفرسا) ولكن هذه الفكرة ثلاثت متضا شاهدت المسرحية ، إذ تبينت متضا حقا تقديري

لقد جند ساشا بيتولف Sacha Pitouf لمسرحية ابن هذه نفس المواقب النادرة التي وضعها من قبل في غسجمة شيكوف خاصة ، متضا أعرج بعض مسرحياته . لساشا بيتولف استطاع خلال سامين ونصف ان يشر في مسرح الأيفر L'ŒUVRE جوا من السحر لا يشبهه الا ذلك « السحبر » المنبت من الموسيقى السحرية ، مثل موسيقى ديوبسي Debussy ولهذا فقد أحسنت فرقة بيتولف متضا حوزت انه تغيير

المنظر قطعة الى Sirènes التي تعد جزوا من « البلية الثالثة » لديوبسي . لهذه القطوعة تغير في التولبع من الحام الذي يلزم ايلها Ellen بطة المسرحية ، وقد يكون من السهل بالطبع الهزه بهذه المسرحية وامثيلها عتيقة لانتفق مع معرنا الحاضر ( بعد نقق امامي أحد الطالبتين بكلمة عتيقة ) بحجة انها لا يمكن بحال من الاحوال ان تشر بقسوم

برخت ، وبيكت ، ويونسكو كما اني لست متاكفا من ان السيد موريس جرافيه ، وهو من أفضل من أرخوا للمسرح الاسكندنبالي كان عموما على حق متضا قال ان هذه المسرحية « درما قامت على التخليل النفسي ، قبل ان يفرغ العلم الذي يعمل هذه التسمية الى عالم الوجود » لنحن لا نقبل هذا الحكم الا اذا اعطينا لكلمة التخليل النفسي معنى واسعا غير متدد . ولكن

وذلك بأن تتيمة أينما سار ، ويدعوها إلى حجر زوجها واللحاق به في غرف ٢٤ سامة ، ويوضح لها أنها إذا لم تعلمه فلن تراه بعد ذلك اللحظة ، لانه اركب جريمة قتل تضطره الى الهروب بعيدا عن المدينة التي تسكنها .

وتفكر الزوجة في الرحيل مع هذا البحار ، وعندئذ يستعملها زوجها ، وكلما حاول انتقامها بالبقاء كلما حلا لها التحديق بالبحار وعندما يفقد الزوج كل أمل في الاحتفاظ بزوجه يقول لها : « اني اترك لك الحرية التامة في الاختيار بيني وبينه » وعندئذ فقط تتخلص ايلدا من سحر البحار ، وتقرر البقاء بجانب زوجها الذي تشعر انها كانت دائما تحبه رغم ما حدث بينها من تيامد مؤقت .

ويحاول جابريل مارسيل تفسير مفزى المسرحية ليقول :

« هناك مخلوقات تشعر ان البحر هو دارها ، وتري في الارض سفاحا ، ولكن ليس هذا هو المفزى الاخير لمسرحية أبسن ، فالبحر اميق من ذلك ، انه لا يرمي إلى الا نهاية فقط ، بل إلى كل ما يمكن حصره أو أدراكه أو تكيفه مع الحياة المنظمة ( ولعل هذا هو الذي يفسر لنا قصة القتل أو يعطى لمعنا مفزى ) . كما يمكن القول بأن البحر يرمز إلى الفتاوى إلى حد ذاتها بقدر ما تمنى هذه الفتاوى الفروج على النظام ، وعدم قبول الخبايا . ولكن المسرحية تعلمنا ان الحرية الحقيقية التي يتمتع بها الشخص عند توليه مسئولياته هي التي تمكنه من النجاة من هذه الدوامة » .

الامر الذي يبدو جليا للعيان هو ان هذه المسرحية كانت العن التي نبع منها تيار مسرحي جديد يمثل في ميثار ذلك أولا ، ثم بشكل أوضح في جان جاك برنارد ، مؤلف « الدعوة إلى الرحيل » و « الروح المعبدة » ، وكذلك لونيومان ، كانت « مجسدية السماء » .

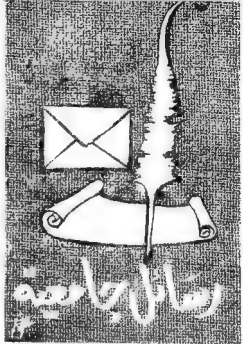
ان هذه المقارنات ضرورية ولكن علينا ان نبحث المسرحية في ذاتها ، فهي كما قال السيد جرافيه ، التي ونسقت وسيخت في قالب سمفونية ، فما من شخصية ثانوية الا ولها مكانتها في هذه اللوحة الكبيرة ، وهذه الشخصيات تسهم جميعا في خلق نوع من الطباق Contre-point الذي يبرز التغيرات التي تمر بها نفس ايلدا ، والصراع الذي يمزقها .

ثم يلخص جابريل مارسيل المسرحية التي تنحصر في ان الدكتور وانجل الذي كان يقطن مينا صغيرة مع ابنتيه بولات وهيلدا ، اقترن بفتاة يتيمة تدعى ايلدا ، ويصرف الزوج ان امراته كانت تعب قبل زواجها منه رجلا يجعل اسمه لم تنتقل الأسرة إلى بلدة بعيدة من البحر ، غير ان الزوجة ايلدا التي لقبها أبسن بسيدة البحر تهيم بالبحر وافتاق البعيدة ، ولهذا فهي تشعر وكأنها تفتنق داخل تلك البلدة الجديدة التي تفصلها عن البحر والجبال . ولا تشعر ايلدا بأية سعادة ولا بأي انسجام مع ابنتي زوجها ، ويظل البحر يراود خيالهما في يقظتها وحنانها .

ولجاء يعود المتي الذي أحبه هيلدا قبل زواجها وهو يمار ، ويطلب منها ان تير بالزهد الذي قطعت على نفسها فيها مفي ،

ARCHIVE





تقدمها:

## نجاة شاهين

وقد مالح الباب الأول الشعر الذي ساول كل قوة من القوى السياسية المحورية في مصر في تلك الفترة ، فأفراد فصلا لشعر الثورة ، وثانيا لشعر القمر ، وثالثا لشعر الاحتلال ، وفي فصل الثمورة وجه شعر الياوردي قد مثل نفسه أكثر مما مثل شمشيه ، ورد هذا الشعر في الشعر لم يتقبل بالثورة تماما لأنه لم يشعر بها كظاهرة روحية ، انكر ان يؤمن بغير العنف ، كما أن طبيعته الاستغرافية انبذته من الاحساس المصري الغامض الذي حملته بلوب امتاء الطبقة الوسطى المنقطة . ولكنه من ناحية لاحظ أن شعره رغم اتصافه بالشعر بنفسه إلا أنه يدل على طموح قومي عام ، كما أن بعثه للشعر العربي في صورته النقية الباهرة يعد في ذاته صورة من الروح النامية الذي يلوذ بالتقديم لأن فيه سر الشخصية القومية وحياتها ، ووجد شعرا ليليا لمجد الله أين التمدد وقصيدة لمجد حيد ، وشعرهما يتسم بالطبائعية والسرمد النصفي ، ولم يجعل سمات لغوية أصيلة ، بيد أنه قد عرض له تقييمه التاريخي في تطور المضمون الوطني .

ومد درس كذلك شعرا ذاته الموالي للحدوي وهو شعر بعض النوبة والنوار ويمدح توفيق ، ويكي الاسكندرية ، وبسب حرايا الى عراي ، ويرحب بالانجليز وقد مثل ذلك الشعر « ردة » من ناحيتين ، الأولى ردة في الحراف المضمون الوطني والثانية ردة غنية أصابه بالخرقية والتهاكت .

وتناول الفصل الثاني شعر « القمر » وقد ظهر الشعر كقوة سياسية متألدة للروح القومي ، عندما استسلم توفيق للانجليز وفصل نفسه من ركب البقطة النامية وحكم في ظل الانجليز عبر السنوات العشر الأولى من الاحتلال وهي فترة موات على الصعيد بين القومي والغربي في آن واحد ، ولذلك رأينا الدبع السياسي فيها يرتد الى مصور الانطط ، ولا يؤهل قبسل الى مصور القوة السياسية والعنية في القرون الاسلامية الأولى .

## الشعر السياسي في مصر من ثورة عرابي الى الحرب الأولى

١٨٨٢ - ١٩١٤

في كلية آداب جامعة القاهرة لوقفت الجامعة القديمة لتسم اللغة العربية لبيل درجة الماجستير في الآداب ، وكان موضوعها عن الشعر السياسي في مصر من ثورة « عرابي » الى الحرب العالمية الأولى . وقد قام بها السيد عبد المنعم طه السيد المؤسس بالكلية واشرفت عليها الأستاذة الدكتورة سهر انقلاوي رئيسة قسم اللغة العربية بأداب القاهرة .

يقبول الباحث أن ما وجهه الى دراسة الشعر السياسي من حنية تاريخية عامة ، وهي أن النهضة المصرية المعاصرة قامت على أساسين لازمين ملازمين لكل نهضة .

اولهما : سحوة قومية وثانيهما : بعث فني .

وقد ظهر الأساس الأول في نشأة الرأي العام المصري وتموه ، وظهور طبقة المتقدمين المصريين ، الذين اشتغلوا بالقضايا الوطنية والإصلاحية .

كما ظهر الأساس الثاني في احيا التراث العربي القديم ووضعه نموذجا أمام المتدلين من آداب النهضة وشعراتها ، وما من شك أن الأساسيين متكاملان اثر كل منهما في صاحبه وتأثر به ، وقد قامت الدراسة على بيان هذا التكامل في حياتنا الفكرية .

وقد عرضي للاحداث السياسية والتقدمات التاريخية والفكرية بقدر تأثيرها في الشعر وتطوره ، أي أنه درس الشعر على أساس أنه نتيجة احتمائية تجمع بين تطور المضمون الوطني ، والتكامل انفي في آن .

وقد فرست طبيعة الموضوع منهج دراسته .

فقام القسم الأول الذي اشتمل على ابواب ثلاثة ، على أساس المنهج الاحتمائي التاريخي في رصد الظواهر الاجتماعية والتاريخية وتفسيرها وبيان اثرها في المضمون الشعري .



وثاني فترة من حكم القصر أسماها فترة « معارضة القوي الوطنية » يتحول القصر فيها إلى مزار وطني وأصبح عيسى الثاني زعيما وطنيا وليس صاحب قصر تقليدي وحملت المدة السياسية لصاحب القصر آمال الشعب في الحرية والجداء وانجبه الشعراء إلى الأمير الزعيم فرحين بتجاهه الوطني ، وعقدوا عليه كبار الآمال ولكن عيسى تحول في سنة ١٩٠٧ إلى صف الإنجليز وتترك للوطنيين فأسبب الناس يقبلة أمل الانقلاب ، وتحول غناء الشعراء إلى لوم شديد وتقرع له على خيائته ، وفي كل هذه الأثناء كان شوقي حبيب القصر ناطقا بلسان صاحب ، وراينا ذلك في شعره الذي ارتبط بالواقف السياسية للقصر حتى قيام الحرب الأولى .

وفي الفصل الثالث نحدث عن « الاحتلال » كتوة سياسية متناولة لكافة القوى ، لقوة الوطنية العربية الثانية ، وتعبئة المصالح الأجنبية بعامه والعربية بخاصه ، وقوة السيادة المشاعية على مصر ، وأصطلح الإنجليز فئة تدافع عن سياستهم وطلق الشاعر أحمد نسيم بلسان تلك الفئة وراينا شاعرا كروى الذين يكن يسمح بالآلة الإنجليز وعلى ذلك بمسدم مصرته ، وبغرفاته بجيمل كرومر عليه وعلى كل اللاجئين إلى مصر الفارين من وجه بيد الحميد .

أما الباب الثاني فهو عن الاتجاه الديني في الشعر السياسي ، وتسمه إلى فصلين .

الأول ، الوحدة الإسلامية ، والثاني ، العاطفة العربية . وفي الفصل الأول وجد دعوة الوحدة الإسلامية تكاد تنحصر في الفكر المصري في الصلت بالدولة العثمانية ، وانفذ هذا الأمر مظاهر أربعة في الشعر السياسي :

الأول : تمسك المصريين المعادين بالدولة لأهم لم يعطيلها بغير الحكم العثماني للظاهر . الثاني : فرغ الشعراء من استيعابها بكتابة الاحتلال ، ورواها أنهم يرضون نفس المرد الذي قتله الدول الأوروبية الطامعة في ملأه الدولة مايتنسبوا أن أوروبا المسيحية إنما تشن حربا صليبية ليست موجهة إلى تركيا كدولة بل هي موجهة إلى الإسلام كدين وعقيدة .

والثالث خلق مقابلة بين ما سعى يفرق متطوع وغرب مقدم ، وظهر في مصر فريقان من الشعراء يمثلان التيارين . الرابع : ذهب كثير من الساسة والإدياء والشعراء إلى أنه لا تناقض بين العاطفة الدينية المتجهة إلى الجامعة الإسلامية ، والعاطفة الوطنية العربية المتجهة إلى تحقيق السيادة القومية واختلفت الماخفات في الشعر السياسي .

ودرس الباحث في الفصل الثاني « العاطفة العربية » فرأى أنها تبيت أساسا من العاطفة الفرنية ، وجاءت في مظاهر ثلاثة : أولها الدفاع عن اللغة العربية والثاني استلزام الماضي العربي ، والثالث النزوع لكل ما يحسب الوطن العربي .

والباب الثالث في فصلين تناولوا : « الاتجاه الوطني على أساس ان الوطنية فرعة فكرية وشعور عاطفي ، ومن اليديهي أن ينتسبا أولا الشعور العاطفي الذي يوجه ولاء المواطن إلى وطنه ويربطه بمعتقد العوامل المادية والمعنوية التي تكون ذلك الوطن ، فهذا سابق للنزوع الفكري الذي ينتجه إلى الرؤية الواضحة لصلحة الوطن والعمل على تحقيقها فتناول الفصل الأول التيار الوطني والعاطفي وشيئراة وصورته في أغاني وفامة الطيطسوي وصالح مجدي ، ثم تناول حركة مصطفى كامل فرأيناها عاطفة حالية من

التعميد والتنظيم السياسي ، ووجدنا أن لهذا التيار الوطني العاطفي وجوها معينة في الشعر ، الأول حب مصر والتشفي بطبيعتها والحد إليها ، والثاني ، التفتي بالماضي المصري والأشادة بالآثار المصرية القديمة ، والثالث مناقشة الانجليز .

وتناول الفصل الثاني ، النزعة الفكرية في التيار الوطني أو ما أسماه حركة التنوير المصرية ، وكان وفامة الطيطسوي مؤسسا لحركة التنوير ، لم محمد عياد ومعلميه وامتداده في مرديه وشيئته من متكرى التنوير المصريين ، مثل قاسم أمين محسروا للمرأة ، واطفي السيد مقعدا للقومية المصرية .

ولحركة التنوير في الشعر الحديث أربعة مبادئ ، الكفاح الدستوري ، قضية المرأة ، قضية العلم ، باب الصمدع بين عتمري الأمة والوحدة الوطنية .

وقام القسم الثاني على دعامة المنهج الفني ، واشتمل على باب من ثلاثة فصول ، يمثل دراسة فنية للشعاع الشعرية التي وردت في الفصل السابقة ، وقامت هذه الدراسة على بيان أثر المضمون السياسي في تقاليد الشعر الفنية وصوره وتجاهيره في نطاق أربعة أسس .

أولها ، مهمة الشعر ووظيفته الاجتماعية ، فوجد أن الشعراء الوطنيين الذين أحياوا الشعر المودوث ، لم ينفصلوا عن تقاليده وقومياته ، وأن مهمة الشعر القديم كانت التعبير عن مثل القبيلة ، قد بعثت على أيديهم وأصبحت وظيفة الشعر منهم التعبير عن أحاسيس الجماعة ، وحمل لواء الدفاع عن تضايها ، وكانت كل انقلابا تتركز في سرور واحد هو الحرية التي كانت مصر تعانيها في بحثها الدائب من وجهها الحقيقي ، بين الشرق والغرب ، والتقديم والحديث ، وعاشي الشاعر الوطني حيرة وطنه فتعددت الاجتهادات ، وهو ساذج مع نفسه رغم هذا التعدد .

وثانيها الحجم الشعري ، وولف حنه اللفظة وهي الوحيدة الأولى في المعنى الشعرى من حيث الدلالة القومية والتنشور التاريخي والفنوي . وسلط الضوء بخاصة على الفاظ وطن ، وشعب ، وأمة ، ودستور ، فوجد أن دلالتها السياسية قد لونت في بدء استعمالها بظلال مدينة قاهرة وبألوان من الموروث الأدبي القديم ، ولم يكن هذا الأمر غريبا على التطور السياسي المصري الذي ظل كبيره من خاضعا لقابوسه السياسسي الديني ، وثقافته التلاسيكية ، أما التجديد في الألفاظ فظهر بوضوح في الشعر السياسي الذي انبثق من الوعي الوطني الجديد وصدرت عنه ومبرت من غنائية بالجداء والعربة والدستور ، والهدف بحب الوطن ، فالوعي الجديد لم يكن المحم المشرى الحديث باللفظة الجديدة بحسب بل بالصورة الجديدة أيضا .

وثالثها تناول الفني . وفي هذا الأساس لاحظ الطابع البصلي الجيهر للشعر العربي وحطابه العالية ، ورأى أن الصحة القومية العربية في القرن الماضي جمع وجهها الأدبي بين نهضة حسية في الخطاية السياسية وبعث للشعر العربي في أصوله الفنية المتوارثة ، ووضعت العلاقة القديمة بين فني الشعر والخطابة في شعرنا الحديث . وكانت ظروف الجهاد القومي قد نشأت محافل كثيرة تقدم التمسك الوطني ، وكان وجود الشاعر والخطيب في كل تلك المحافل جزءا متصلا . فلذا كان الشعر القديم تأثر بفن الخطابة ، فإن الشعر السياسي الحديث قد تأثر ببن الخطابة من ناحية وتأثر بمن الأقال الصعبي الجديد على الأدب ، من ناحية أخرى . وهنا

مير بين جيلين من الشراء - البارودي ينفذ وحده ممثلاً للجيل الأول ، ومثل الجيل الثاني الشراء الذين حملوا لواء الشعر بعد البارودي أمثال حافظ وشوقي .  
وبعد أن قدم الباحث ملخص بحثه - بدأ مناقشته الدكتور عبد الحميد يونس فقال : ان اختيار الباحث لموضوعه كان شاقاً وصاعداً وذلك لأن الشعر في هذه الفترة كان بمثابة وليقة تاريخية تعطي الواقع إيماؤه النفسية ، ومع هذا فقد بذل جهداً مشكوراً واستطاع الى حد كبير أن يجلو هذه الفترة الخصبة من تاريخنا .

ولكنه كان يفضل لو أن السيد عبد المتكلم عدل من زعم الباحث وجعله يمتد الى دستور سنة ١٩٢٣ حين بدأت الإدارة الوطنية تنصرف الحركات معينة .  
وقد رد عليه الباحث بأن الحرب العالمية الأولى كانت مرحلة خطيرة تأثر لها العالم كله فضلاً عن مصر تأثراً كبيراً وهذا هو السر في تعديده نهاية بحثه بها .  
وأخذ عليه أيضاً أنه لم يهتم بالأمانيات رغم أنها كانت وسيلة خطيرة لتعبير في تلك الفترة .

وتحدث بعد ذلك الدكتور عبد العزيز الأحماني ، فذكر للباحث جهده الكبير ورجوعه الدائب الى المصادر ومحاولة ربط الشعر بالنصر الذي يدرس ، ولكنه لم يوافق على فكرة مصمم الشعر ، ففى رايه أن الشعراء لم يدخلوا هذه الانقاط الوطنية في اللغة ولكنهم أغلغوا من لفظة النصر والمناخنة في ذلك الوقت .

وأخيراً تحدثت الدكتورة سهير القلماوي ، وقالت انها بصفتها الخفيرة على البحث تعد مسؤولة الى حد كبير مع الباحث ، ولكنها لم توافق على المقلمة التي قدم بها البحث ، وكانت قد لو أنها كانت تعريفاً بين سيقوه في هذا الميدان في مرحلة سابقة موجز لما جاء في البحث ، فان ذلك كان سيخفى على الرسالة قيمة علمية ونسائية جديدة ، باعتزاله بجهود يجب أن تسجل وتبعد لرواد في هذا الميدان .

وقد نال السيد عبد المتكلم تلبية على بحثه درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير ممتاز .

## مدينة الخرطوم تحت الحكم المصري من سنة ١٨٢٠ الى ١٨٨٥

وفي كلية آداب جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمة من السيد أحد أحد السيد أحمد لنيل درجة الدكتوراه في التاريخ الحديث ، وموضوعها هو « تاريخ مدينة الخرطوم تحت الحكم المصري من سنة ١٨٢٠ الى سنة ١٨٨٥ » ، أي منذ نشأتها وما أصابها من تغير طوال العهد المصري حتى سقوطها وهدمها على يد المهدي . وقد أشرف على البحث الدكتور محمد عبد آتيس أستاذ التاريخ الحديث المساعد بالكلية .

والحقيقة أن دراسة تاريخ المدن ليس بالامر السهل ، فالي جانب أنه يجب أن يتوفر فيها الامام بالنسواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية في البلاد ، وبالأحداث الكبرى التي حدثت بها ، فان تلك القراءات لابد أن يمتزج جنوحاً معيناً يؤدي الفرض المقصود منه من دراسة تاريخ مدينة بلاتنا .

يقول الباحث أن ما زاد من صعوبة موضوعه أن القالات التي كتبت مباشرة من مدينة الخرطوم لا يتعدى عددها أصابع اليد الواحدة مما حمل على ضرورة التفتيش في كل الكتب العاصرة .

وبخاصة كتب الرحالة والمكتشفين الذين زاروها ورواوا داي العين كما أطلع على محفوظات القصر الجمهوري بمبايدين ، و محفوظات حكومة السودان ، ووزارة الخارجية بلندن من بين ستنى ١٨٨١ ، ١٨٨٥ ، والوجود منها مجموعة منظمة في مكتبة جامعة الخرطوم . واستعان ملاوة على ذلك ببعض المحفوظات الموجودة في جامعة الخرطوم ، ومكتبة محافظة الخرطوم ، ومكتبة مفتش الري المصري هناك وغيرها من المخطوطات ملاوة على كثير من الروايات الشفوية للمسنين من سكان المنطقة المحيطة بالمدينة الذين رآوها قبل خرابها بأعينهم ، وذلك بعد اخضاع هذه الروايات للنقائشة ، والتجريح طبقاً لقواعد البحث العلمي ، وقد ساعد على هذا وجوده في الخرطوم خمس سنوات انتهت في منتصف ١٩٥٨ .

وقد قسم سيراته البحث الى سبعة فصول .  
الأول : أقرده للتعرف على عواصم السودان منذ أقدم المصور حتى الفتح المصري ، وتعرض في هذا الباب لدراسة الدور الذي قامت به أسوان و « وكومه » و « نبالا » كعواصم للسلاط على الترتيب في التاريخ القديم ، وكيف صارت « نبالا » عاصمة مصر والسودان أيام ملك النوبة « تفتي » الذي تولى عرش البلاد سنة ٧٥٠ ق.م وكيف ظهرت دولة جد يدعات السودان باسمها « مروى » وعند دخول المسيحية البلاد في منتصف القرن السادس الميلادي ، كانت بالسودان ممالك ثلاث هي « نوبديا » و « عفره » و « علوه » قامت على أنقاض مملكة « مروى » بمواسمها الثلاث التي تقوم الآن في « فرس » و « دنقلة المبور » و « سوبا » على الترتيب .

ويبدأ البحث العربي لمصر ، أخذ العرب في الشرب السلس الى بلاد الهند ، وأسبغ الاسم بانتزاع « بني كثر » ملك « عفره » وأعلن استقلالهم في « دنقلة » سنة ١٢٢٣ من السلطنة المملوكية في مصر ، كما أنه من المحتمل أن يكون ملك « علوه » وقد نقل عاصمته تحت ضغط الهجرات العربية الى مدينة « كوسه » على مقربة من « وادي الملك » .

وأهم أحداث البلاد في مطلع القرن السادس عشر هو سقوط مملكة « علوه » نتيجة تحالف لم بين الشيخاات العربية في حوض النيل الأوسط برئاسة سلطان « العهد الثاني » وبين سلطان « الفونج » القائم في إقليم « آل » في ذلك الوقت .  
والتفصل التالي : تحدث فيه عن دراسة عواصم السودان بعد الفتح المصري ، وبدأ بالبعدين عن أسباب حملة السودان ، وأحداث الفتح حتى وصلت الحملة الى « سنار » ، وقد ألفتحت الإدارة المصرية من مدينة سنار مركزاً لها مذ حل بها القائل « اسماعيل » في منتصف يونيو سنة ١٨٢١ ، ولأسباب مسيحية وقبل حلول شهر يوليو من السنة التالية انتقلت الإدارة الى « ود هني » وبعد عدة شهور كان لابد من نقلها مرة أخرى ولولا حادث حرق اسماعيل في « شنتي » لكانت هي العاصمة ، وانهي الامر باختير الموضع حيث تقوم مدينة الخرطوم لبناء العاصمة الجديدة . والمراجع التي تتناول موضوع الانتقال الى « وودماني » وتقرر الانتقال الى « شنتي » نادرة سواء في الروايات الوطنية أو المكتبات الرسمية .

أما هذه التي تتناول موضوع اختيار موقع مدينة الخرطوم فهي وفيرة ولكنها جميعاً تخفيط في تعديدها صاحب الفضل في

اختيار الموقع ، ولكن الباحث استطاع التوصل اليه من مكائبات رسمية لمحمد علي الى عثمان بك خليفة الدفتردار في السودان وهو صاحب هذا الفضل ، ثم تحدثت من الدور الذي قام به العرب في تمييز المنطقة وعلى راسهم « الجعليون » و « الحسي » وهم أوضح الرا من الجعليين .

وينتهي موضوع اختيار الخرطوم بمناقشة سبب تسميتها بهذا الاسم ولم يتقبل الباحث معظم من تصعدوا لهذا الامر من انه تخريج لغوي لشكل لسان الأرض الذي تقوم عليه المدينة ، والذي يشبه خرطوم النمل ، وقد حاول محاولة أخرى وهي أن هذه التسمية « دينكاوية » ولكن يبرز هذا الرأي كان لا بد من منافسة ما يمكن أن يكون من علاقته بين قبيلة « الدينكا » القائمة في جنوب السودان ، وبين منطقة انتقاء النيلين ، وهو الأمر الذي كان لا بد منه .

ول الفصل الثالث تحدث عن « طوبوغرافية » مدينة الخرطوم لتكوين صورة واضحة كاملة من المدينة التي اخضعت فيها الآن كل الآثار التي يمكن أن تشير الى معالمها الجغرافية القديمة . وكذلك تصديق أماكن هذه المعالم في الخرطوم الحديثة للسوداد الصورة وضوحا .

وإذا كان عثمان بك قد اختار موضع الخرطوم فإن خورشيد بك هو الذي بدأ في بنائها في أواخر سنة ١٨٢٩ ، بحى المبنى الحكومية لم توالى قيام الأحياء في المدينة ، فظهر حى موسى بكاء وحلة المراكبية ، وقرىق الراس ، وسلاية الباشا ، والعرسى ، و حى الشكتات . وإذا كانت الخرطوم في عهد خورشيد امتلكت الى الحدود الخارجية التي أصبحت عليها تبرايا ، آخر الحسكر المصري ليس معنى ذلك أن صهارتها لم يلتحقها التعبير منذ ذلك العهد فقد قامت عدة مراحل دفعت مجيئها الى الإمام طه إدراك الحكم ، ومن هنا كان لا بد من استعراض حيلها التقدير الذي أصاب المدينة حيا حيا ، ودور الإدارة في تنظيم حقل البناء في المدينة منذ الخمسينات . وفي تخطيط المدينة المهيبة الذي استمررت تشكو منه طوال الحكم المصري ، وهو انخفاض سطحها . واختتم هذا الفصل بدراسة التطور في تخطيط المدينة في السنوات الأخيرة من الحكم المصري .

والفصل الرابع تناول فيه الحديث من موضوع الخرطوم واقتصاد السودان فدرس اثر قيام الخرطوم في المراكز التجارية ومحطات القوافل القديمة في البلاد ، وكان الهادى الى تلك الدراسة أن قيام الخرطوم قد قلل من أهمية بعض الأسواق القديمة ذات الشهرة الكبيرة على عهد سلطنة العويش مثل بربور وشندو وسنار ، كما زاد من أهمية البعض الآخر مثل القصارف والقلبات ، كما ظهرت بعد قيام الخرطوم مدن تجارية جديدة مثل كسلا ، كل ذلك بينما أصبحت الخرطوم السوق التجاري الأول في البلاد بل سوق كل المنطقة الممتدة بين وسط اقليمه وبحيرة تشاد والبحر الأحمر . وقد كان من ملاحظ التنسائط التجارية في البلاد طوال الحكم المصري ما أمكن منه من تقسيم البلاد الى ثلاثة أقاليم تجارية ، يضم الأقليم الأول النيلين الأبيض والأزرق وغروهما والجزء الشرقي من كردفان ، والأقليم الثاني : دارفور والجزء الغربي من كردفان .

والأقليم الثالث : الحبشة والمناطق المحيطة بالسودان . والأقليم التجاري الأول ومركزه الخرطوم أهم هذه الأقاليم فوق أن علاقتها بالأقاليم الآخرين قائمة وتنشيطه .

وعلاقة الخرطوم بأقليمها التجاري كانت وثيقة لمعاية ، وقد استبح الدور التقليدي الذي تقوم به الخرطوم في تجارة البلاد الداخلية والخارجية ، وأهتمام الإدارة عموما بوسائل المواصلات أن أصبحت المدينة نقطة الالتقاء لكل طرق القوافل الرئيسية في البلاد ، كما أصبح النيل يشكل طريقا عاما للمواصلات بين الخرطوم وحصر ، وبينها وبين النصف الشرقي لوسط اقليمه ، الأمر الذي ساعد على جعل الخرطوم مخزنا لكل متاجر هذه الجهة .

وقد حدث التفكير لأول مرة في ربط الخرطوم بالخارج عن طريق السكة الحديد أيام سعيد باشا ، فلما جاء الحديدي اسماعيل أحمد بالأمر لدرجة كبيرة ، وتوالى وصول البعثات الى السودان لهذا الغرض . وكان ملك الخلاف بين هذه البعثات هي أي الطريقية تمتد فيه السكة الحديد بطريق الشمال الى مصر مباشرة ، أم طريق الشرق الى سواكن .

ومن وسائل الاتصال لربط المدينة بخارج البلاد البحرية والبحري .

والفصل الخامس خص بالحديث عن « مجتمع الخرطوم » وقد قسم السكان الى :

( أ ) العرب : وهم السودانيون الشماليون ، والمولودون من أم سودانية وأب غير سوداني ، وسكان البلاد من الأجانب غير النوبيين من تشبه ألوانهم للسودان السودانيين ، والعابرة الذين استقروا في السودان مدة طويلة قبل الفتح ، وأن كانوا أكثر بياضا منهم . وهذا النصف من السكان يتكون من خليط من كافة قبائل السودان ويضاف اليه هؤلاء منهم كبير من الدراويش أصحاب الطسوق الموثوقة .

( ب ) العبيد من سكان الخرطوم هم نصف سكان أندية طوال تاريخيا وهم إما ملك للأهالي أو الحكومة أو عبيد محروون ، وعبيد الأهالي يعملون في الخدمات المنزلية العادية أو الأعمال الزراعية ، وممن من هو للتسرى ، وعبيد الحكومة هم جندها ، وأرجنتها في الجنوب والعاملون في الأشغال العامة ، والعبيد المحروون إما عبيد حرهم سادتهم ، وإما تزوج استغفوا شروط اللبانة في الخدمة العسكرية .

( ج ) التترك : ومنهم التترك الأصليون من طبقة الحكمداريين وكبار ضباط الجيش والدريين وكبار الموظفين فقط ، وأكثر عدد من التترك من غير التترك الأصليين هم المحروون أو « أولاد الريف » كما يعرفهم الأهالي وهم يعملون في الحكومة ، وضباط في الجيش وأصحاب مهن وحرف وعمل في المصالح الحكومية ، وحريرات لبنات الدواب ، وقد كانت أقوى علاقة بين السودانيين والمصريين كانت بين السودانيين والعاملين من المصريين .

( د ) المصري : وهم عبد الأهالي كل البيضا غير المسلمين ، من القبط والأوربيين .

أما الأوربيين من النصارى ، فلم تسلم رحلة من رحلات الرحالة والكششطين والوثائق من ذكرهم ولم قلة مقدمهم في المدينة ، وقد قسمهم الباحث الى مجموعات عرقية مع الإشارة الى أصولهم الجنسية ، كما أفرد قسم للبعثسة الكاثوليكية وتاريخها وقسم لجماعة الرحالة والكششطين من التبعين الأوربيين

المؤتين في المدينة . الذين غلوا بكشوفهم رقعة كبيرة من حوض النيل ، ووسائل الخرطوم الناجمة في تسهيل رحلات هؤلاء الرحالة . وما ترتب على ذلك من ظهور صناعات جديدة بها . وتحدث أيضا عن التمثيل السياسي والاقتصادي في الخرطوم وخصاله .

وأخيرا حاول تحديد عدد سكان المدينة طوال الحكم المصري ، ورسم صورة للحالة الصحية والتعليم في السودان ، وقد أشار إلى كل من التعليم الديني والأعلى والأوسى والحكمي ، وناقش الظروف التي أدت إلى بيئة رفاعة الطهطاوى إلى الخرطوم .

والفصل السادس ، وفيه حديث عن مركز الخرطوم في إدارة السودان ويرى الباحث أن السودان لما كان عند ولاية مصر لا يبدو أن يكون مديرية في مديرياتها ، فليس للبلاد على هذا الأساس إلا عاصمة واحدة وهي القاهرة وهذا ما يجعل على نسبة المركزية واللامركزية إلى حكومة القاهرة لا الخرطوم ، وعلى هذا الأساس يكون الحكم لامركزيا عندما يمثل وإلى مصر في البلاد حاكم عام يكون همزة الوصل بين السودان والقاهرة ، أما الحكم المركزي فيكون عندما تكون سلطات الحكم مركزة في القاهرة . وقد نقل النظام بين المركزية واللامركزية طوال الحكم المصري بدافع تحسين إدارة البلاد ، وفي هذا الفصل ناقش آراء الكتاب خاصة الإنجليز منهم فيما كتبه من لسان الحكم المصري ومنذ أقوالهم ، وبين ما لهذا الحكم وما عليه .

والفصل السابع كان عن نهاية الخرطوم على يد الثورة الهديفة فقد كانت لهزيمة « هكس » آثار كبيرة في داخل السودان وخارجه ، وأعطى هذه الآثار أنها أعطت سياسة إنجلترا تجاه المسألة السودانية شكلها النهائي . وقد تحدثت هذه السياسة في مطالبة مصر بإخلاء السودان . ولكن مع الثورة لم يعمل فوردون ، فبعد أواخر مارس أعادت الثورة بالخرطوم ، وهكذا بقي فوردون بها مدعيا حماية الأمان .

وبينما الخرطوم تجاهد تلك الحصار ، إذا بقسوة كبيرة من حاميتها تهزم في « أم حنيان » . فأرسل فوردون في طلب بعثة لانتقاده ، ولكن المدينة سقطت في ٢٦ يناير سنة ١٨٨٥ قبل أن تصل البعثة ببومين . وأفسحت المجال للعاصمة « أم درمان » .

ولكن لم تكد تضي خمس عشرة سنة حتى توجهت إليها الأنظار من جديد كعاصمة للبلاد في الوقت الذي تكون فيه أم درمان مدينة كبيرة ، فيميشان جنبا إلى جنب مكوئنان مع الخرطوم البحرية ما تعرف اليوم بالعاصمة الثالثة .

وقد بدأ مناقشة الباحث السيد الدكتور أحمد عزت عبيد الكريم عبيد كلبية آداب من نفس فقال أننا أمام رسالة جادة متمنة حقاً ، ومخلصة في خدمة القضايا العربية ، وإذا كان لنا نحن المصريين من أثر في السودان فإن في مقدمتها إنشاء هذه العاصمة . والحقيقة أنني كلما مضيت في قراءة الرسالة ولقت على الجهود الخفية في جمع هذه المادة المتناثرة في الكتب .

ولكنه أخذ عليه أنه رغم مجهوده الكبير للفصل بين تاريخ العاصمة وتاريخ القطر نفسه إلا أن الأمر كثيرا ما اختلط عليه ، ومن ذلك الفصل الأول الخاص بالعواصم السابقة فهو مليء بالأخطاء الخارجة عن موضوع الرسالة ، كما أترج على الباحث تركيز الفصل الأخير بحيث يكون قاصرا على الأمور الخاصة بسقوط الخرطوم فقط .

وتحدث بعد ذلك الدكتور أحمد الحنة وليس قسم التاريخ الحديث بجامعة الاسكندرية ، فقال أن هذا الموضوع يستعسر جديدا في نوعه وذلك لأن تاريخ المدن دراستها منذنا غليظة جدا ، ولعل هذا الرسالة فائحة توجه إلى أعمدة هذا اللون من الدراسة ، وقد بدل الباحث ما في استقامته ودرس على الطبيعة في الخرطوم .

ولد أيد الدكتور عزت عبيد الكريم في ملاحظته على تبويب الرسالة وهي تنقية الرسالة من المعلومات الكثيرة الخارجة من نطاق البحث وأن كانت مرتبطة بتاريخ القطر الذي تنتمي إليه العاصمة ، فيكون الموضوع أكثر تركيزا .

كما أخذ عليه أنه ذكر أسماء الأعلام الأجنبية باللغة العربية فقط ، وكان لوأما عليه أن يذكرها باللاتينية .

وتحدث المشرف الدكتور محمد أنيس فطلب من الباحث أن يقدم ليا للمراجع .

وقد نال السيد أحمد أحمد السيد أحمد درجة الدكتوراه في التاريخ الحديث مع مرتبة الشرف الثانية .

ARCHIVE

# الفكر والأدب قبل ٦٠ سنة

إعداد

أنور الجندى



ARCHIVE  
http://Archivebeta

الهندي الهندي (الكاتب) الذي كان له دور كبير في إبراز ثقافة اليونان بحلة حرية فنية ، فأندم على عمل تقاعد عنه العرب بصفة عشر قرناً ، وهو واسع الاطلاع في كثير من اللغات كالفرنسية والانجليزية والإيطالية والفارسية والتركية ، وله الملم باللاتينية واليونانية واللغات الشرقية ، فتمتع بترجمات الآليات بلغات أوروبا لم توسع في درس اليونانية ليطالع الآليات كما نظمتها ( هوميروس ) بلسانه فساعد ذلك على تلهم دقائق المعاني .

فنظم الآليات في نحو ( ١١٠٠٠ بيت ) التزم فيها المعنى الأصلي التزاماً لم يسبقه إليه أحد من نقلتها إلى اللغة الأخرى واجتنب حوش الكلام ووحشية ، وضبط الشعر بالشكل الكامل وعلق عليه شرحاً قابل فيها بين جاهلية اليونان وجاهلية العرب في الأدب والشعر والأخلاق والمبادئ ، وأفاض في ذلك حتى شغل أكثر ما يعرف من أحوال العرب في جاهليتهم وأوائل إسلامهم .

وسدر الكتاب بمقدمة فتمتحنها - فضلاً عن سيرة ( هوميروس ) والآيات وتحليلهما وتفسيرهما - أبحاثاً جديدة في أصول التعريب وقواعده ، فنطرق من ذلك إلى وصف النهج الذي سلكه في تعريب الآليات .

والمقدمة المذكورة في نحو ٢٠٠ صفحة ، كل فقرة منها تشيد باقتدار صاحب الآليات العربية على النظم والاتقان ، وأطلحته على آداب العرب والأفريق وسعة علمه في التاريخ وآدابه وفلسفته ، وقد ذيل الكتاب بمجموع للالفاظ اللغوية ومعجمين لسياث مواد

أبرز أحداث هذا الشهر الأدبية وموضوع اهتمام المجلات شهيرة صدور ( الآيات هوميروس ) التي ترجمها نظاماً سليمان بستاني وأخرجتها ( دار الهلال ) في ١٩٦٠ صفحة كبيرة وقد تناولت الآليات باللغة مجلات الهلال « جرجي زيدان » والضياء إبراهيم اليازجي ، وأليس الجليس ومجلة الجامعة ( شرح نقون )

الآيات هوميروس

ترجمة ونظم البستاني

١ ( نقد الهلال ) بقلم جرجي زيدان

لما دالت دولة اليونان وقامت دولة الرومان كانت ( الآليات ) هي ملحة مألوفة إلى لسانهم ، وكانوا يتربصون بانتساعها ، يتحذرون النظم على مثالها ، وفعل مثل ذلك أيضاً الهنود والفارس والبربر من أهل التمدن القديم ، فلما بزغ نور التمدن الحديث تساقبت الأمم الحديثة إلى ترجمتها فنقلوها إلى الإيطالية والفرنسية والانجليزية والألمانية وغيرها نظماً ونشراً وعلفوا عليها الشروح التاريخية واللغوية والأدبية .

أما العرب فمع حرصهم على علوم الأدب ولشغفهم بالتشعر وعنايتهم بنقل آداب الهند والفارس والروم إلى لسانهم في أثناء النهضة العباسية وما بعدها لم تكن الآليات من جملة ما نقلوه .

ومهما يكن من الأسباب التي حالت دون نقل الآليات إلى العربية فإنها مازالت محجوبة عن أهل هذا اللسان إلى اليوم ونحن في القرن الرابع عشر لنهضة العرب حتى تصدى صديقنا ( سليمان

الكتاب من اعلام وتاريخ وعلم وصناعة واخلاق وعادات .. فضلا عن فهارس الرسوم والوثائق فجاء ذلك كله في كتاب مستفاد ١٢٦٠ صفحة كبيرة .

## ٢ « نقد الفقه » بقلم ابراهيم اليانچي

اوضاع اللغة واشتقاقاتها جاءت متزعة عن الحشو والتكلف بعيدة عن التقيد والايمان . نولا مايكدر شرعتها من كثرة الاعلام اليونانية فيها . بحيث أنك لا تكاد تقرأ بضعة آيات منها لايس أمامك فيها شيء من تلك الاسماء الاقيما لدر ، وربما جاء الاربعة او الخمسة منها في البيت الواحد ، وهذا ولاريب ما يصعب بروق التصريح ويضع مافيه من السهولة والانسجام ، ولاسيما وان لفظ اكثرها شكس بعيد عن سلامة الكلم العربية فضلا عن غرابة اوزانها وطول لفظها بحيث ان منها ما لا يكاد يقرأ بمجرد تتبع حروفه حتى يبسط بالشكل .

والذي شذنا ان هذا هو اعظم الموانع التي صعدت الحرب عن نقل هذه المنظومة الى لغتهم وان كنا لا ننفي الاسباب الاخرى التي ذكرها العرب وهي الدين والملاق فهم اليونانية على العرب وعجز النقلة من نظم الشعر العربي .

عل ان الحرب لم يال حرصا على سرد الوقائع قبل النظم فتنأى فهمه عند تلاوته ثم شلغ ذلك بشرح علقه على الابيات في كل موضع خفي فيه المراد منها لجواز بعيد او اصطلاح خاص

وجملة الامر أنك اذا فصلت هذا الكتاب وجدت الايلاذة التي هي اساسه وعليها بني التأليف امرا تافها بالتفليس الى ماقدم عليها والحق بها من الشروح التي جعلت ذابوتها والتي تدل على فضل العرب وسعة اطلاعهم ووزارة محفوظه ..

## ٣ - وفي نقد ( انيس العليبي )

ايم له اللقاد والمعارفون بتقديرات الرجال عسيلة حافلة كانت نادرة العفلات في هذه الديار بين توجع فيها من اولي الفضل ومايبدأ بها من دلائل الاعتراف بالثالثي . ولقد كان هذا غاية ما استطاع به مجازاة الفضل في مثل هذه الديار ولكننا على كل حال مجازاة محدودة نرجو ان تكون مقدمة لغيرها فيجازي كل مجتهد بما يتود فيه بقدره ويوفى به حقه من الثناء والاعجاب

## ٤ - نقد مجلة الجامعة ) بقلم فرح انطون

كنا نود لو نقل حفرته الايلاذة لثرا لاشعرا ، وبذلك كان كفى لنفسه عناء كبيرا لايعرله الا من عانى الترجمة الحقيقية المراد بها التراسل الاصل . فان صعوبة هذه الترجمة اضاعف صعوبة التأليف في الحقيقة ، خصوصا متى كان المقصود ايراد المادة المترجمة بمتانة وجمال ككتابة الاصل وجماله . ويسمون ذلك بذهب التنب سدى ..

## التفلك

### فلسفة سبتر

ماهي القوائد التي عادت الى العالم الى الآن من فلسفة سبتر ؟

ان الارتقاء العقل والمادى اللذين احرزتهما اوربا وامريكا منذ خمسين سنة الى الآن مؤلفسان من امور عديدة بعضها يسهل نسبته الى الذين اكتشفوه او اوجدوه كالتلفراف وسلوك الحديد والتطعيم الواقى من الامراض .

واكثرها يتعذر رده الى الذين اوجدوه . ومن هذا القبيل اكثر الضحايا التي تثير العقل وترشد الى طرق البحث المنتجة . ويظهر لنا ان مقالات سبتر وكتبه كان لها الشأن الأكبر في اذارة عقول الامم التي قرأتها ، والعقل المستنير يكون اقدر من غيره على جلب الفانم ودفع الغارم .

## الهلال

### نقد كتاب ( التحالف الثلاثية في المملكة الحيوانية )

#### لامين الريحاني

أمين الهندى ريحاني نزيل نيويورك من خيرة الناشئة السورية في الولايات المتحدة ومن أهل الاطلاع على آداب الافرنج وآراء فلاسفتهم المتأخرين ، فتولاه له رأى في السياسة والدين والهبة الاجتماعية يظهر من خلال كتاباته مهما كان موضوعها . وقد نهج في الانشاء العربي نهجا غسا أطلق فيه العنان لقلبه على نسق لم يسبق له مثل في العربية ، وقد تحدى فيه بعض كتاب الافرنج ممن يتسابق القسراء الى مطالعة كتاباتهم ، وقد كان لبعضهم تأثير كبير في تهذيب الاخلاق وبث روح الحرية .. على ان هذا الانسلوب من الانشاء لا يزال غريبسا على قراء العربية لعدائته . وما آله ريحاني افندى في هذا السبيل كتاب ( التحالف الثلاثية في المملكة الحيوانية )

وهو كتاب فلسفى انتقادي سيكه في قالب حزلى ، وجعل الكلام فيه على لسان بعض الحيوانات وضمنه رسوما حزلية تحسسه على بيان غرضه من ذلك الكتاب .

ومن هذا القبيل كتابه ( الكارى والكاهن ) وفيه انتقاد على بعض احوال الكهنة .

### رسائل ابي العلاء

اصحنا الاستاذ من مباحث الشرق الانجليزية واستاذ اللغة العربية في جامعة اكسفورد لسبعة من رسائل ابي العلاء التي كتبت في عشرين سنة من مطالعتها منذ وضع سنوات في اكسفورد مع ترجمة انجليزية وتعليقات وشروح تاريخية وادبية وترجمة منشؤها المرى ومن يطلع على هذه الرسائل يعرف ما للاستاذ مرجليوت من سعة الاطلاع على علوم اللسان العربي وآداب العرب .

### ليبسة هاشم

#### واقصة قلب الرجل

هي رواية ادبية غرامية تأليف السيدة ليبسة هاشم الكاتبة المعروفة لفتها خدمة لجمعية السيدات المارونيات التي تشكلت في القاهرة لتعليم البنات البنات اللواتي يسجن أطولن من الاتفاق بملهن . فضلا عما للرواية من سلامة الذوق في عالم الانشاء .

### جرائد ومجلات جديدة

لماضي : جريدة سياسية ادبية ( مصر ) غازى جهان بك زاده السعادة الطمى : مجلة علمية اسلامية ( تونس الغرب ) عبيد من البشر بن الحسين الاجابة : جريدة تجارية زراعية ( مصر ) شركة التسهيلات الصواب : جريدة علمية سياسية ( تونس ) محددين لفرحات الجمايى الشكل : مجلة علمية تاريخية ( مصر ) عطية حنا شريف : جريدة سياسية ( لاهور ) جالب دهلوى

## تعقيب على الفكر والادب

Caril Rien de Abul-Alae H.B. Koeling

طبعة

Bonn 3481 1٨٤٣

أخلفت على ما جاء في المجلة عن التراجم التي قام بها المستشرقون لشعر أبي العلاء المعري ولم أجد يذكر الكتاب الذين عنوانه بعاليه فقد قام هذا المستشرق بعمل ترجمة وتعليقات نشرها في عام ١٨٤٣ باللغة اللاتينية ونشر كتابه في ١٢٨

صفحة وضمنه ترجمة لبعض القصائد ومقتضيات متفرقة من شعره واعتقد أن هذا كان أول عمل أوروبي لتعريف العالم بالفيلسوف العربي الكبير وقد جاء في الصفحة ٨ هذان البيتان مدحا له

أبا العلاء بن سلميما أنا ابن العمى أولاد أحسانا  
ولم يصبر عيناك هذا الودي لم ير المسالك إنسانا  
وعلق المؤلف في الحاشية بذكر بيت لدليل يقول فيه :

ما كنت الناس لا بل ما أفهم الله يعلم أني لم أفل فندا  
أني لأنتج عيني حين أفتحها على كثير ولكن لا أرى أحدا

ولقد وفق المستشرق في ترجمته لكثير من شعر أبي العلاء واعتقد أنه فتح الباب أمام من أتوا بعده من المستشرقين ولولا الإكالة ودواعيها لآيت ببعض مقام ترجمته .

إننا نعمل في انحاء العالم العربي لأحياء تراثنا المفقود بلغة الأصلية فهل يتم عملنا هذا حركة معالحة لآعادة طبع كل ما ترجمه المستشرقون من تراثنا وإعادة نشره بين الأمم بمختلف

لغاتهم ؟  
لا أشك في نفع عمل كهذا خصوصا وأن أغلب الطبعات قد فلتت وما يوجد منها لعله مرتفع .

اعتقد اعتقادا جازما أنه ليس من السهل انقاس قدر العرب ومدنيهم وأثرهم في قيادة العالم . لأن هذا الأمر عميق وعيد الأركان ولقد حولت قوات كبيرة من الشرق والغرب لتعظيم هذا التراث الثكري فليت هذه القوى وبادت وبني الفكر المصري والتراث العربي وأثر العرب في العالم .

أحمد رمزي

سفير سابق بالقاهرة

## روايات

رواج التوأمين ( رواية أدبية ) تعريب على فهمي الألفي وسيد كاس

في بيوت الناس ( رواية تهلينية ) تأليف ( شاب فقير )  
إسراء ديوان النعيمي « الرواية ٦ من حديقة النكاحية »  
تاج الملوك : تمثيلية أدبية : تأليف إبراهيم ممتاز  
مكادرم الاطلاق في أحوال الضائق : رواية أدبية شعرية :  
جريس زكي

## ديوان الهمداني

( يدع الزمان الهمداني ) مشهور بملاماته التي تسجج الحريزي على متواليها ولم تعرف للهمداني شعرا مجموعا في ديوان حتى عن الشيخ عبد الوهاب دسوان وسعد شكرى المكي بنشره عن نسخة خطية منه سعاد احمد بك تيمور صحبة بقلم الشيخ الشنيطي فجاء كتابا في ثيف وثمانين صفحة تحوي نحو ألف وستمائة بيت من الاشعار البليغة ولغته ( خمسة فروس صاغ والبوسطة قرش )

## الفصيح

### كتاب دلائل الانجاز في علم المعاني

هذا الكتاب من تأليف الإمام العالم العلامة الشيخ عبد الفاهر الجرجاني نسججه على متوالي مسطرة في علم البيان الذي ساء بأسرار البلاغة وكليهما دسج أقلام ذلك الحبر الحرير بل فيض عباب ذلك البحر الكبير . وقد طبع هذا الكتاب سنة تصحيح روايته يقيم علاشي المفسول والشارق الشيخ محمد عبيد مفتي الديار المصرية والشيخ محمد محمود التكري الشنيطي اللغوي المشهور ووقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه السيد حميد رشيد مفتي مجلة المنار بصرف .

## الشرق

### الحب والزواج كقولنا

نقد بقلم الأب لويس شيخو اليسوعي  
ليس من عادة ( الشرق ) أن يخصص في المسائل المتعلقة بالحب والزواج وفي تعريف الكتب المؤلفة منها لأن أغلب حسنة المصنفات إنما المراد بها إثارة الشهوات أكثر منها الكلام في أمر غليظ لعنيره الكنيسة أحد أسرارها العظمى .  
والكتاب الذي نحن في صدده ليس هو من هذا القبيل فإن صاحبه تحرى البحث فلسفيا في شرائع الحب والزواج ومبادئهما الطبيعية والأدبية .

وأكثر أبحاث الكتاب تدل على عقل صائب واعتدال في الحكم يستحقان الثناء ، ولكننا نأخذ على المؤلف بعض أقوال لا نراها صحيحة مثل قوله . أن حب الرجل والمرأة لم يكن يتجسأوز التألف البسيط في أول الأمر ، وإنما تساكنا ليتعاونوا على العمل لتحصيل الرزق ) وزاد إيضاحا حيث قال : « أن أول حب كان بين الرجل والمرأة » وكان في بادئ أمره مترددا يكاد ينمقضى ينحل لم يتقدم فينحل وعلم جبراً . » وهو قول باطل يردده

المقلدون نقل ، أما العقل فلاننا نعلم أن الزواج ليس هو فقط للمساكنة والمعاضدة بل هو خصوصا لخير النسل وإقامته وتربيته إما النقل فاننا نجده في أول سفر التكوين إذ خلق الله صواه وأعطاهما زوجة لآدم .